ألف

مجلة
البلاغة المقارنة
العدد الحادي عشر ، ١٩٩١

التجريب الشعري في مصر منذ السبعينات

- **الطباعة** : دار إلياس العصرية بالقاهرة
- **سعر العدد:**

في جمهورية مصر العربية : جنيهان

في البلاد الأخرى (بما فيه تكاليف البريد الجوي)

الأفراد: ١٥ دولاراً المؤسسات: ٣٠ دولاراً

الأعداد السابقة متوفرة بالسعر المذكور

- أعداد **ألف** السابقة ناقشت المحاور التالية :

ألف ١ : الفلسفة والأسلوبية

ألف ٢ : النقد والطليعة الأدبية

ألف ٣ : الذات والآخر : مواجهة

ألف ٤ : التناص : تفاعلية النصوص

ألف ٥ : البعد الصوفي في الأدب

ألف ٦ : جماليات المكان

ألف ٧ : العالم الثالث : الأدب والوعي

ألف ٨ : الهرمينوطيقا والتأويل

ألف ٩ : إشكاليات الزمان

ألف ١٠: الماركسية والخطاب النقدي

·المراسلة والاشتراك على العنوان التالي :

مجلة **ألف** ، قسم الأدب الإنجليزي والمقارن ، الجامعة الأمريكية

بالقاهرة ، ص.ب ٢٥١١ ، القاهرة ، جمهورية مصر العربية

كل كاتب أصيل هو تجريبي أصيل.

سيلفيو رامات

إن كل تغيير وكل تقدم هو دائما استثناء ؛ هو خروج على المألوف والمعترف به ؛ والذين يقومون بهذا الخروج هم دائما أفراد منبوذين او شبه منبوذين، أفراد على هامش المجتمع ... وهؤلاء الخروجيون [لا يعبرون] عن نزعات ذاتية ، شخصية ، بل عن وعي جماعي .

شكري عياد

المحتويات

القسم العربى

القسم الإنجليزى

التجريب الشعري في مصر منذ السبعينات

يتضمن التجريب الرغبة في استطلاع آفاق جديدة والتسليم باختبارات ومعاناة من أجل التنقيب عن طاقات كامنة والكشف عن مجاهل وغوامض . والتجريب في الشعر بحث في وسائل بديلة عن الكتابة السائدة والجاهزة .

وقد شهدت مصر منذ السبعينيات مداً في الكتابة التجريبية التي تحدّت مواصفات المعايير الأدبية المتحجرة وقيود المؤسسات البيروقراطية . لقد حاول الشعراء التجريبيون إزاحة المعطى والمتعارف عليه ملتمسين طرقاً غير مسلوكة . وإنتاجهم غزير ومتنوع ، ومع هذا فهو مايزال غير مدروس إلى حد كبير . وسعيا إلى إضاءة ظاهرة هامة ومهمشة ومثيرة للجدل فقد قامت مجلة **ألف** بمهمة تقديم وتحليل جماليات هذا التيار القائم وإن كانت نصوصه غير محققة ولا مقدّرة مع أن أثرها واسع الانتشار .

وقد دعت مجلة **ألف** شعراء ومترجمين ونقاداً للإسهام بشهاداتهم وقراءاتهم وتحليلاتهم للشعر الجديد . وهذا العدد من **ألف** تجريبي بالضرورة : فهو محاولة ميدانية في مواكبة الأحداث الأدبية وليس بحثاً مستكملا في أبراج مكتبة عن نصوص مكرسة .

و**ألف** مجلة سنوية (تصدر في الربيع) وتنشر مقالات مكتوبة باللغة العربية والإنجليزية (والفرنسية أحياناً) وهي تتبع نظام التحكيم التخصصي المتعارف عليه في الدوريات الأكاديمية. وكل عدد يرحّب بمقالات نقدية أصيلة ، نظرية أو تطبيقية أو مقارنة ، تلقي ضوءاً على أدبيات وبلاغيات محور محدد. وستدور محاور الأعداد القادمة حول:

ألف ١٢: المجاز والتمثيل في العصور الوسطى .

ألف ١٣: حقوق الإنسان والشعوب في الأدب والعلوم الإنسانية .

ألف ١٤: الجنون والحضارة .

تحولات الشعر والواقع في السبعينات

صبري حافظ

لايمكن لنا أن نتعرف على آليات العلاقة بين شعر السبعينات في مصر والواقع باعتباره أهم مكونات الإطار المرجعي الذي يصدر عنه الشعر، دون أن ينطوي هذا التعرف على افتراضين أساسيين: أولهما أن هناك علاقة بين الشعر والواقع، أو بالتعبير التقليدي القديم بين الفن والمجتمع، وثانيهما أن هناك مجموعة من المتغيرات التي انتابت تلك العلاقة بالصورة التي تتطلب طرحها من جديد لحل الإشكاليات التي انتابتها نتيجة تلك التغيرات. ولنبدأ باختبار هذين الافتراضين كمدخل للتعرف على المتغيرات التي انتابت تلك العلاقة ولمحاولة توصيف ما آلت إليه من ناحية، وتأثير ذلك كله على الطريقة التي تنعكس بها صورة الواقع على مرايا القصيدة العربية الحديثة بين شعراء السبعينات في مصر من ناحية أخرى. فمن البديهيات التي يتفق عليها دارسو الأدب أن هناك علاقة بين الفن والمجتمع، وإن اختلف كثير منهم في توصيف تلك العلاقة. فهناك الذين يرون أن المجتمع هو مصدر الفن، وأن الفن ليس إلا محاكاة له، أو على أحسن الفروض إعادة إنتاج لعلاقاته. وهناك الذين ينكرون مصدرية المجتمع، ويحاولون التهوين من شأن علاقة الفن به، مؤكدين على مجانية الفن، أو على أنه تعبير عن أكثر النزعات الإنسانية فردية. وهناك الذين يعتبرون الفن مجرد نشاط مستقل يتأبى على أي صيغ اشتراطية. وهناك الذين يريدون مزج هذه المواقف جميعا في مقولة عامة بأن كل مجتمع ينتج الفن الذي يستحقه، بسبب طبيعة الفن الذي يشجعه أو يتسامح معه، ولأن الفنان كعضو في المجتمع ينتج وفقا لنوعية العلاقات السائدة فيه. وهذا يعني أن الفنان والمجتمع بدلا من أن يجدا نفسيهما في حالة لامبالاة إزاء بعضهما، أو في علاقة يدير كل منهما فيها ظهره للآخر، فإن تنافرهما أو تفاعلهما ينطوي في حقيقة الأمر على آليات علاقة أكثر مما يشير إلى انتفائها (١).

العلاقة بين الشعر وأطر الواقع المرجعية

لا يمكن بأي حال من الأحوال التغاضي عن العلاقة بين الفن (والفن الذي يعنينا هنا هو الشعر) والواقع، لأن الشعر نفسه ظاهرة اجتماعية، مهما ادعى الشعراء بأنهم يترنمون بقصائدهم لأنفسهم. إن الشاعر - مهما كان تفرد خبرته الأولية - كائن اجتماعي، ولأن منتجه الشعري - مهما كان عمق تفرد الخبرة التي ينطوي عليها، ومهما كان إغراقه في الهموم الشكلانية - هو في نهاية المطاف رابطة بين الشاعر وبقية أفراد المجتمع، مادام هدف الشاعر من كتابة قصائده هو أن يجد لها من يقرأها، ناهيك عمن يقدرها أو يستجيب لها

الاستجابة الصحيحة. فالعمل الشعري عامة يؤثر في المتلقي، أو على الأقل يطمح إلى المساهمة في تأكيد أفكاره وأهدافه وقيمه أو في تغيرها، مما يجعله في نهاية المطاف قوة اجتماعية لها وزنها المذهبي والانفعالي ولها قدرتها على التأثير على القراء والإسهام في تغييرهم. كل هذا من الأمور التي لا خلاف كبير عليها، لكن الطبيعة الإشكالية للعلاقة بين النص الشعري والواقع تنبثق عن الطبيعة الإشكالية للفن نفسه، حيث أن كل عمل فني جيد ينحو صوب العمومية universality أو الكلية أو العالمية الإنسانية، أو بالأحرى صوب خلق عالم إنساني عام يتخطى الحدود التاريخية والاجتماعية والخصوصيات الطبقية ويتسامى عليها، من أجل الاندغام في عالم فني تعمره الأعمال الفنية الأخرى التي يطمح إلى الانتساب إليها وتحقيق الاعتراف به وفق شروطها، حتى يصبح مقبولا داخل المجتمع النصي ويحظى فيه بمكان ومكانة. أي أن العمل الفني بعد أن يقيم حواره مع الواقع ينحو إلى تجاوز هذا الواقع من أجل إقامة حوار على نفس الدرجة من الحركية والأهمية مع المجتمع النصي الذي ينتمي إليه، وهو حوار يستلزم بطبيعة الحال الابتعاد عن الواقع والتعامل مع مجموعة من العناصر النصية التي تشد النص بعيدا عن كل ما يمثله الواقع من خصوصية، ونحو كل ما هو عام وإنساني حتى يندمج في مجتمع النصوص الذي لا يعترف بالخصوصية المحلية أو الواقعية، وإنما بقدرة النص على الانتماء إلى عالمه النصي الذي تعمره نصوص من مختلف الجنسيات والخلفيات "الواقعية" والاجتماعية المتباينة وإقامة علاقته التناصية معه. (٢)

فالنص الأدبي الذي لايستطيع أن يثبت جدارته النصية للانتماء إلى العالم النصي الذي يطمح إلى أن يكون جزءا منه، والذي لايستطيع انتزاع اعتراف بقية النصوص الأخرى بنصيته برغم انتماء تلك النصوص إلى ثقافات ولغات وجنسيات ومجتمعات متباينة، وربما متصارعة أو متعارضة، يظل في أعماقه هاجس داخلي ممض بإخفاقه في تحقيق ذاته كنص أدبي. لأن نجاح النص في ذلك يعنى على المستوي الدلالي والفني معا توفيقه في العثور على تلك العمومية أو الكلية الثاوية في أغوار الواقع الخاص الذي يصدر عنه والقادرة على الارتقاء به إلى هذا الأفق الإنساني العام. وهذا التوتر النابع من تذبذب النص بين نصيته و"واقعيته" أي علاقته بالواقع، يعززه توتر من نوع آخر هو التوتر النابع بين وعي النص الأدبي بغائيته ونفعيته وبين توقه لكماله واستقلاليته عن كل غاية. فالنص وسيلة وغاية معا. تتحقق فيه تلك الوحدة الإشكالية التي لا مندوحة عن تجنبها بين العناصر والقيم الداخلية intrinsic والعناصر والقيم الخارجية extrinsic . فغاية النص النهائية هي توسيع حدود التجربة الإنسانية وإثراؤها دون التخلي عن فرادته واستقلاليته، ودون الاندغام في تلك التجربة الإنسانية بحيث يصبح جزءا منها. لكن تلك الغاية النهائية تتحق في مسار محفوف بالغايات والأهداف السياسية والأخلاقية والدينية وغيرها من الأهداف التي قد تحتل مكانات متعارضة على سلم البنى الاجتماعية الفوقية وتراتباتها مع تلك التي تشغلها على سلم المكانات والتراتبات النصية. وما يحدد تلك التراتبات هي الظروف الحضارية الشاملة التي يصدر النص عنها ويطمح إلى تحقيق غايته تلك في سياقها. كما أن طبيعة تلك التراتبات ونوعية تشكلاتها سرعان ما تنعكس علي التوترات التي تشغل النص وتؤثر على آلياتها. وربما كان هذا هو مدخلنا إلى التغيرات التي انتابت العلاقة بين الفن والواقع وأثرت على مختلف تجلياتها النصية.

فما أن تتخلق في البنية الاجتماعية والحضارية لواقع ما آليات المجتمع الرأسمالي الذي تصبح أسمى قيمها هي أن يحدد لكل شئ قيمته التجارية، ويتعامل مع المحسوسات

من منطلق إمكانية تجريدها وتحويلها إلي قيمة رقمية، حتى يبدأ التناقض الحاد بين الفن وهذا الواقع الذي يعاني من الاغتراب. فإذا كانت عملية تكمية كل شيئ أي تحويله إلى قيمة كمية صالحة للتعامل معها في السوق هي الخاصية الأساسية للواقع الذي يطمح إلى تجريد كل شيئ، فإن الفن ينحو كما رأينا إلي الاهتمام بالقيمة الكيفية وبكل ما هو حسي في الحياة الإنسانية. ومن هنا ينشأ التعارض الحاد بين الفن والواقع، وهو تعارض نابع في حقيقته من وعي الفن المرهف بآليات الواقع ورفضه لها، وليس من انفصام عرى علاقته به. فالفن يمثل الإنسانية المستباحة والمنكورة ويعارض لا إنسانية هذا المجتمع الجديد، بينما يعارض المجتمع الفن، ليس فقط باعتباره نشاطا يتأبى في جوهره على التكمية، ولايتحول إلا في قليل من حالاته إلي قيمة حسابية وتجارية مضمونة، ولكن أيضا لأن الفن وهو يقاوم التشيئ يضع أسس هدم آليات الاغتراب الاجتماعي ويعرقلها (٣). فكلما ازدادت فجاجة الواقع الحضاري وكلما ازداد وعي الفن بأن هذا الواقع يسلب الإنسان ثراءه وإنسانيته نحا إلى التجسد الحسي والملموس خارج آليات هذا الواقع ومؤسساته. وهذا أمر هام في تفسير غربة الظاهرة الشعرية التي نتناولها هنا بالبحث وفهم طبيعة الحصار الذي تتعرض له، لأنه كلما أصبحت معارضة الظاهرة الفنية لمواضعات الواقع المرفوض حادة وفاعلة جنح هذا الواقع إلى محاصرتها ونفيها وتهميشها. وكلما تغيرت العلاقة بين الفن والمجتمع وبين العمل الفني وجمهوره، أدى هذا إلي مجموعة من التغيرات الأساسية في العمل الفني، وهو هنا النص الشعري، نفسه. وهذا أمر سنعود إليه بعد قليل.

قلت إن النص الأدبي ينحو إلى الكمال والاستقلال عن كل غاية، لأن هذا الاستقلال عن الغائية أو النفعية الموقوتة والقيمة الحسابية المعترف بها في السوق هو الذي يعطي النص الأدبي خصوصيته، بل وهويته المستقلة. وهذه الخصوصية هي التي تجعل من العسير أن نختزل النص الأدبي إلى شئ آخر، وهي التي تضمن له أن يكون نتاجا لما يدعوه بيير ماشري بـ"القطيعة rupture" التي تؤسس وجدته وفرادته، والتي تحول دون الخلط بينه وبين كل ما هو خارجي عنه من مكونات الإطار المرجعي المختلفة. فبدون الاعتراف بهذه القطيعة يصبح وعينا بخصوصية النص الأدبي واستقلاليته ناقصا، وتزداد بذلك النقص حاجتنا للتمييز الدقيق بينه وبين ما يحيط به. لأن خصوصية العمل الفني باعتبارها نتاجا لقطيعة هي المدخل إلى تأسيس استقلاليته autonomy . وهي استقلالية لا تعني استقلاله بمعنى independence عن الواقع المحيط به، وإنما تعني كما يشير الأصل الأجنبي للكلمة autonomy القدرة على الفاعلية المستقلة ذات الماهية المتفردة، ودون اعتماد على شيئ خارجه من الأطر المرجعية المختلفة التي ينبثق عنها أو يتعامل معها، لأن السابقة auto تعني الذات في ذاتها أو في قدرتها علي الاعتماد على نفسها، أما اللاحقة onomy فإنها مستقاة من كلمة nomos أي الناموس أو القانون الذي ينبع من تلك الذات ويرتد إليها في تأكيده لقدرتها على الفاعلية المستقلة وحدها. ومن هنا فإن هذه الاستقلالية هي غاية العمل الفني الذي لا يحتاج لتحقيق فاعليته إلى أي شئ خارجه.

وهذه الاستقلالية لا يجب بأي حال من الأحوال الخلط بينها وبين الاستقلال "لأن العمل الأدبي يؤسس اختلافه الذي يمنحه كينونته بصياغة علاقاته مع كل ما يغايره. وإلا فإنه يفقد واقعه ويصبح من المستحيل قراءته أو رؤيته. ولهذا فإنه ينبغي ألا نعتبر العمل الأدبي واقعا متكاملا في حد ذاته، أو شيئا منفصلا بدعوى الرغبة في تجنب اختزاله أو تبسيطه، لأن هذا يعني عزله عن الفهم وتحويله إلى نوع من التجليات الأسطورية لظواهر غريبة. فمع أن العمل الأدبي محكوم بقواعده الذاتية فإنه لا ينطوي داخليا على مبادئ

توضيحه. ففكرة الاستقلال التام للعمل الأدبي تشير عموما إلى نوع من التفكير الخرافي الذي يتقبل كيانات تشكلت دون إمكانية التعرف على أصولها أو فهم طريقة تطورها. فالاختلافات بين واقعين يتمتع كل منهما باستقلاليته تشكل بالفعل نوعا من العلاقة بينهما. ذلك لأن الاختلافات الحقيقة هي في جوهرها جدلية وليست سكونية، حيث يمكن الحفاظ على استمراريتها وإحالتها إلى عملية قابلة للتكرار. هذه الاختلافات تنطوي على صيغة محددة لعلاقة، غير تجريبية، ولكنها على كل حال حقيقية لأنها نتيجة لعمل ما"(٤). ومن هنا لا يمكننا بأي حال من الأحوال دراسة النص الأدبي باعتباره كلية قائمة بذاتها، لأن التصور المتعسف لاستقلال النص الأدبي ووحدته ينهض على سوء فهم جذري لحقيقة العمل الأدبي. فمن خلال علاقته بالاستخدام النظري والأيديولوجي للغة يتأثر النص كذلك بدور الكاتب والمشاكل التي يواجهها كفرد، كما يتأثر بحقيقة أنه باعتباره منتجا يشكل واقعا ثانيا، وهذه الثانوية هي التي ترده دائما إلى علاقته بالواقع الأوليّ: الواقع الاجتماعي والحضاري بمعناهما الشامل(٥). كما أن عدم انطواء النص الأدبي على كل مبادئ توضيحه والضرورية لتلقيه هو الذي يرهف حدة هذا الحوار الحيوي بين أنساق بنى النص وأنساق عمليات التلقي والتفسير والاستجابة بمختلف مكوناتها.

النقد ومصادرات الإبداع الشعري

لا يطرح كل عصر شعره فحسب، ولكنه يطرح مع هذا الشعر نقده وفكره وتصور إنسانه لذاته، ولمكانته في العالم من حوله، أي فلسفته وأيديولوجيته السائدة. ولا ينفصل تصور الشاعر للشعر عن منظور النقد لهذا الشعر كثيرا. ذلك لأن هناك علاقة تفاعلٍ خلاقة بين طبيعة الدور الذي يضطلع به الشعر، وتصوره لنفسه ومهامه، ومكانته في مجتمع من المجتمعات أو حقبة من الحقب، وبين نوعية النقد الذي يتعامل مع هذا الشعر، ويطمح إلى فهم آلياته الداخلية، والكشف عن أسراره الجمالية والمعنوية على السواء. وعلاقة التفاعل هنا غير علاقة السبب والنتيجة، لأن شقي العلاقة فاعلان في هذه الحالة، يؤثر كل منهما على الآخر ويتأثر به. ويشارك كل منهما في صياغة رؤى الآخر وفي بلورة وعيه بهويته. ولكنها فاعلية قد لا تبدو بوضوح لعين المراقب، لأنها تستعصي عادة على القياسات المعيارية الجاهزة، ولأن العوامل التي تهبها فاعليتها، أكثر تشابكا وتعقيدا من تلك التي اعتاد النقد الاستنامة إلى دعة تفسيراتها الكسولة، أو صياغاتها الجاهزة. فعندما كان ثمة إجماع فكري وشعبي على أن الشاعر هو فخر القبيلة، ومعقد اهتمامها، والمعبر عن صوتها الجمعي، لم تكن ثمة حاجة إلى وضع الشعر على مشرحة النقد، بل اكتفى الرواة بحفظه، وترديده في المناسبات المختلفة، والمباهاة به في المحافل والمباريات. وعندما كان التصور السائد هو أن الشعر انبثاق عن موهبة عبقرية تستوحي كل منها شياطينها الخاصة، لم يكن ثمة مبرر للبحث عن قواعد هذا الشعر أو التعرف على قوانينه الداخلية. فهذا التصور في حد ذاته يفترض تفرد الشعر، وينفي عنه أي التزام بأي قوانين وضعية يمكن التعرف على تفاصيلها.

ولهذا كان من الطبيعي ألا تعرف العصور الباكرة للشعر العربي من جاهلي وإسلامي وأموي أي نشاط نقدي ذي قيمة. فهذا التصور للشعر كفيل بنفي أي نشاط نقدي من ساحة التعامل معه. ولما جاءت البدايات النقدية العربية الأولى بعد ذلك بقرون لدى ابن

سلام الجمحي في **طبقات فحول الشعراء** كانت أقرب إلى الوصفية منها إلى المعيارية. وانطلقت من موقف المباهاة بالشعر والشاعر، إذ جنحت إلى تصنيف الشعراء في طبقات ومراتب، لا إلى البحث عن المعايير الفنية والجمالية التي ينطوي عليها الشعر الجيد. ومع هذا فقد انتظر نقد الشعر لقرون عديدة قبل أن يظهر ابن سلام برغم كل تحفظاتنا على رؤاه النقدية ومنطلقاته. ولم تكن مصادفة أن يتواقت ميلاد هذا النشاط النقدي الباكر مع بواكير النزعة العقلانية التي افترضت أن يكون ثمة مبرر للتعامل مع الشعر من منطلق نقدي مهما كانت تبسيطات هذا المنطلق، ومهما كانت سذاجة منطلقاته. وكان من الضروري الانتظار حتى يتغير مفهوم الشعر في العصر العباسي، وحتى يكتمل إيناع الاتجاهات العقلية نتيجة لاحتكاك العقل العربي بالعديد من الرؤى التي أجرى معها حوارا فكريا خصيبا، كي يزدهر النقد ويتحول ازدهاره إلى رافد مهم من روافد إثراء التجربة الشعرية ذاتها. فقد طرح تبلور الاتجاهات العقلية على الشاعر والناقد على السواء فكرة التعددية في مقابل الواحدية، فأجرى كل منهما حوارا خلاقا مع التراث الشعري. وبدأت المغامرة بالشعر في بقاع ومناطق معرفية جديدة، والاهتمام ببناء القصيدة والشغف بتجويد صنعتها، وإبراز ما بها من محسنات بلاغية وزخارف بديعية. بل إن ظهور مصطلح "الصنعة" أو "الصناعة" ينطوي في حد ذاته على تصور مغاير جذريا من حيث المنطلق والمنهج لطبيعة الشعر وآفاقه عن ذلك الذي كان يتصور أن للشعراء شياطينهم. ولا يمكننا بأي حال من الأحوال الفصل بين ظهور هذا المفهوم النقدي وبين جنوح عدد كبير من الشعراء العباسيين صوب الإسراف في الاهتمام بعناصر الصنعة والزخرفة في النص الشعري.

وكان من الطبيعي أن رافق هذا كله إتجاه نقد الشعر صوب المعيارية، التي بلغت في قوانين الخليل العروضية وفي إضاءات الجاحظ والآمدي وابن المعتز والجرجاني النقدية، درجة عالية من الإحكام البنيوي والنسقية الجمالية. فالانطلاق من التصور الذي يرى الشعر كـ"صنعة" يحتم على النقد أن يضع لتلك الصنعة أسسها وقوانينها المعيارية. وأن يتفنن في تحديد الفوارق الدقيقة بين شتى أشكال التعبير إلى الحد الذي يبدو معه إسراف البنيويين المعاصرين في كثير من الحالات وكأنه نوع من النشاط البدائي. ويكفي تصفح أي كتاب عن صيغ البلاغة وما به من تصنيف دقيق لأنواع التشبيه والاستعارة للتدليل على ذلك. بل إن قوانين الخليل ذاتها ودوائره العروضية لكافية للتدليل على أن إسراف البنيويين المعاصرين لا يرقى لما بها من دقة ومعيارية. ولذلك لا يمكن الفصل بين أي نشاط نقدي ومجموعة المصادرات التي ينطلق منها الإبداع الشعري نفسه. فالإبداع الشعري ينطلق من مجموعة من المصادرات المتراكبة التي لا غنى عنها لفهم هذا الشعر، والتواصل معه. وهي مصادرات لأن تغلغلها في الواقع الاجتماعي والبنية الوجدانية والثقافة التحتية للمتلقي، جعلت من التزيد الإشارة إليها، وصادرت على الحاجة إلى الإفصاح عنها. وتجذر هذه المصادرات في الواقع الذي يصدر عنه العمل الشعري، هو الذي يجعل التواصل مع النص الشعري ممكنا، وهو الذي يتيح للشاعر أن يفترض أن قواعد شفرته الشعرية قد رسخت، فيحاول الإيغال في شعابها المتشابكة عله يحظى بصيد جديد. لكن تجذر هذه المصادرات أيضا هو الذي يتحول إلى عقبة كأداء في وجه حركات التجديد التي تطيح بكثير من أصولها، والتي تحتاج إلى تأسيس مصادراتها الجديدة بعد زحزحة تلك المصادرات الراسخة عن موقعها. فبدون تحقيق ذلك يجأر القراء والنقاد على السواء بالشكوى من غموض النص الشعري ومن صعوبة التواصل معه، كما هو الحال بالنسبة لعدد كبير من نصوص شعراء السبعينات في مصر.

إذا كنا نقرأ الآن الشعر الذي أطرب أسلافنا القدامى في عكاظ والمربد قبل مئات السنين، فإن من الخطأ أن نتصور أننا نتعامل حقا مع نفس الشعر، أو نتلقى نفس القصائد التي أطربتهم، وبنفس الطريقة التي استجابوا بها لها. لأننا نستمتع في الواقع بأشعار جديدة، بالرغم من أن كلمة واحدة في نصوصها لم تتغير. ليس فقط لبعد الشقة بيننا وبينهم، ولتغير أفق التلقي الذي يبدل بدوره نوعية الاستجابة، ولكن أيضا وأساسا لتغير فهمنا للشعر، طبيعته، ووظيفته، ودوره، ولتبدل قواعد استجابتنا وجماليات تلقينا له. فالنص الشعري الجيد لا يتسم بالثبات، وإنما بالتحول المستمر، والانفتاح الدائم على آفاق تأويلية متعددة. وهذا التحول هو الذي يمكنه من مخاطبة عصور مختلفة، وأذواق متباينة، وشعوب متعددة، بل وثقافات لا صلة بين بعضها البعض. وهذا نفسه هو ما يدعم فكرة نسبية علاقة النص الشعري بالإطار المرجعي الذي يصدر عنه، وهي النسبية التي تشير، كما ذكرت من قبل، إلى وجود درجة من الانفصال، لا تنفي بأي حال أهمية درجات الاتصال المختلفة، بين النص الأدبي والإطار المرجعي الذي انبثق عنه، وتوجه إلى جمهوره، وطمح إلى الفاعلية في واقعه. وتتيح درجة الانفصال تلك للنص الشعري الفاعلية الجمالية والرؤيوية خارج حدود هذا الإطار المرجعي ومواضعاته، بل وضمن إطار مفارق كلية لذلك الذي صدر عنه، وفي عصر تفصل بينه وبيننا قرون عديدة، وتكوينات روحية وعقلية متغايرة.

فكيف نستطيع مثلا قراءة الشعر الجاهلي والاستمتاع به في هذا العصر الذي اختلف فيه إيقاع الحياة، وتباينت فيه تصورات الإنسان لنفسه ولمصيره بشكل جذري، دون أن تمس هذه التغيرات قراءتنا له. وكيف يتمكن العربي المعاصر الذي تؤرقه حالة التخلف والتردي التي يعيشها وطنه الأكبر وقد أصبح فريسة لنزعات التجزئة، ولمؤامرات العدو الصهيوني أشعار الفخر العربي وقصائد المباهاة بأمجاد القبيلة دون أن يشعر بغصة في حلقه وفي عقله؟ هل باستطاعته أن يتجنب قراءة النص القديم عبر مرشح تجربته المعاصرة؟ وهل بإمكانه أن يفلت من إسار المقارنة بين الماضي والحاضر؟ وكيف يستمتع العربي المعاصر بقصائد الوقوف على الأطلال وهو يشاهد ما يفعله العدو الصهيوني بآثار الماضي البعيد وبأطلال الأمس القريب؟ ولا أريد أن أمضي في إحصاء شتى وجوه التناقض بين الحاضر والماضي. ولكنني أود من خلال الإشارة إلى وضوح هذا التناقض إبراز مسألة تغير الأفق المعرفي وتأثيره على عملية الاستجابة للأعمال الشعرية. كما أود كذلك أن أؤكد على أنه برغم هذه الفجوة التاريخية والحضارية، بين العصر الذي أنتج الشعر العربي القديم، والواقع الذي نتلقاه فيه الآن، ونستجيب عبره له، فإننا ما زلنا نواصل قراءتنا لهذا الشعر، ونستمتع بتجربته الجمالية. كما أننا قد نجد هذه الفجوة أصعب على الاقتحام في قصائد أقرب إلينا زمنيا، وربما مكتوبة في عصرنا ويعيش شعراؤها بين ظهرانينا، لأن من اليسير استحضار نص قديم إلى أفق التلقي المعاصر، لكن من العسير تلقي نص معاصر في نفس الأفق إذا ما غابت عنا مفاتيح شفرته النصية.

وقد حاولت مجموعة كبيرة من الدراسات النقدية الحديثة أن تدرس آليات الفاعلية الجمالية القادرة على تخطي حدود الزمن، والعاجزة في أحيان كثيرة عن تخطى الفجوة الشفرية، ناقلة بذلك دراسة النص الشعري من حدود الدراسات الأدبية الخالصة إلى مجال دراسات عمليات الاتصال، وقوانين انتقال الرسائل اللغوية والإشارية عامة. فمنذ أن أعلن

أ. أ. ريتشاردز عن "ضرورة أن ينهض النقد على ركنين أساسين، هما تفسير القيمة وتفسير عملية التوصيل"(٦) فتحت دراسته الرائدة تلك بابا هاما من أبواب البحث الأدبي، أثرى النقد الأدبي من جرائه بشكل كبير، ودلف به النقد إلى عصر العلم. ذلك لأن مبحث التوصيل ذاك فتح الباب أمام اكتشاف دور الأنساق المعرفية التي تتحكم في تشكيل فهمنا للرسائل اللغوية التي نتلقاها، ومهد لدراسة الأفق المعرفي، الذي تتحرك فيه هذه الرسائل بين المرسل والمتلقي، وتفسر وفقا لقوانينه ومواضعاته الحاكمة مضامينها المختلفة ومستويات المعنى المتعددة الثاوية فيها. ثم هيأ بعد ذلك الأرض لدراسة التباينات المتعددة بين الرسالة الشعرية التي تتسم بالعمل الدائم على اختراق تلك القوانين الحاكمة، وتفجيرها بمعطيات جديدة وغيرها من الرسائل الأخرى التي تنتهي فاعليتها بإبلاغ مضمونها إلى المتلقي. فالرسالة الشعرية لا تشير فحسب إلى الإطار المرجعي الذي توحي به ألفاظها الظاهرية، ولكنها تطمح في الوقت نفسه إلى تأسيس إطار آخر يمكن تسميته مؤقتا بالإطار الشعري، تعلق به بعض قوانين التلقي التقليدية دون أن تلغيها كلية. وتستفيد من هذا التعليق، أو الإرجاء المؤقت لفاعلية إطار التلقي التقليدي، في تخليق إطارات جديدة للتلقي والتفسير والاستجابة.

وقبل الحديث عن هذا الإطار الشعري لابد من الإشارة هنا إلى أن المتغيرات التي انتابت القصيدة السبعينية الجديدة تعرضت لقدر كبير من سوء الفهم، وعانت من الحيلولة بينها وبين التلقي السليم لرسائلها الجمالية والمضمونية على السواء بسبب استمرار تلقي تلك القصيدة في أفق معرفي معاد لكل ما تسعى إلى تحقيقه، ومناقض في كثير من جوانبه للمواضعات التي تصوغ وفقا لها شفراتها الدلالية الأساسية. ومن هنا كان تفسير تلك القصيدة وفقا للأفق القديم الذي لم يتعرض لأي تعديل جذري منذ أواخر الأربعينات من عوامل تكريس غربتها عن القارئ والناقد معا. وإذا ما أضفنا إلى هذه الصعوبة التقليدية صعوبة أخرى نابعة من جدة الإطار الشعرى الذي سعت هذه القصيدة الجديدة إلى بلورته أدركنا سر الاتهامات العديدة التي تلاحقها. ولنتوقف لوهلة عند ما نعنيه بالإطار الشعري، إذ يتخلق هذا الإطار الذي يتم وفقا له تفسير الرسالة الشعرية من خلال تفجير الشاعر للعلاقات المألوفة بين المفردات اللغوية بعضها بالبعض من ناحية، وبين الإشارة اللغوية والمشير الذي تومئ إليه أو توجه المتلقي إلى استثارته من ناحية أخرى. ومن خلال هذا التفجير تتولد قطيعة معرفية مؤقتة بين اللفظة وتواريخها الإشارية والاجتماعية على السواء، فتنزاح فيها اللفظة عن أفق دلالاتها وعلاقاتها المعنوية "السيمانتية" التقليدية، وتتوهج بدلالات وعلاقات بكر جديدة. وتنتج هذه الإزاحة قطيعة مؤقته لأن فاعليتها قاصرة على مجال القصيدة وحده، وإن كانت تمتد في بعض الأحيان إلى غيره من النصوص الشعرية أو النثرية عن طريق جدليات عملية التناص وفعالياتها الخلاقة.

ومن خلال هذه القطيعة المعرفية المؤقتة، والتي تعني عرضيتها ولاديمومتها أنها قطيعة جزئية، وليست قطيعة كاملة، لأن التواريخ القديمة، والعلاقات الدلالية والإيحائية السابقة، تظل ثاوية تحت إهاب اللفظة حتى وهي في ذروة انقطاعها عن سياقاتها وعلاقاتها ودلالاتها الأولى، تكتسب الألفاظ دلالات جديدة وطاقات سياقية جديدة. وهي طاقات سياقية في المحل الأول لأنها ترتبط بسياق محدد هو سياق القصيدة، وبمجال معرفي متميز هو التجربة الشعرية. صحيح أنها قد تنجح في أحيان قليلة في الخروج بتلك الدلالات الجديدة إلى خارج سياق القصيدة حينما تحملها إلى سياقات أخرى من خلال الإحالات التناصية، أو حينما تنجح، وهذا هو الأندر، في أن تثري المفردة وتضيف إلي قدرتها الاستعمالية تلك الدلالات الجديدة. وهذا ما يحقق إحدى الوظائف اللغوية الهامة للتجربة

الشعرية، وهي أنها تخدم اللغة أثناء استخدامها لها بإثراء مفرداتها وتوسيع آفاقها الدلالية والمعنوية. ومن هنا فقد استعملت تعبير الإزاحة وليس الانفصال، لأنه إذا كان من المستحيل الفصل بين شقي الإشارة اللغوية (أي المشير والمشار إليه أو اللفظة والدلالة) دون تغير الشقين معا، فإن من الممكن تحقيق درجات مؤقتة من الانفصام بينهما يتم فيها تعليق القانون الذي يحكم العلاقة بينهما وقتيا، وإزاحة اللفظة جزئيا عن مجالها الدلالي المألوف، وربطها بمجال دلالي آخر، لا بغرض تغيير معنى اللفظة ذاته، وإنما بهدف تفجير طاقاتها التعبيرية، وإثراء قدراتها الإيحائية، والمغامرة بها في مجال تأسيس علاقات جديدة بين مكونات العالم ومفردات اللغة مما يثري تجربتنا اللغوية والإنسانية على السواء.

وتؤدي هذه الإزاحة إلى تحقيق درجة هامة من الانفصال بين النص الشعري والواقع الذي ظهر فيه، وصدر عنه، وتوجه بفاعليته إليه. فلابد من التسليم بداءة بأن النصوص الشعرية لا تصدر من الفراغ، ولا تكتب دونما قصد أو غاية. ولكنها نصوص تصدر عن العالم الذي يعيش فيه الشاعر، وتمارس فاعليتها فيه. لكن هذه الإزاحة تمكن النص الشعري من الفاعلية خارج حدود الإطار المرجعي الذي انبثق عنه، وتميزه عن الكثير من النصوص النثرية غير الفنية التي لا تطمح إلى أكثر من إبلاغ رسالة محددة وموقوتة ومشروطة بسياقها الزمني والواقعي. وتهدف هذه الإزاحة كذلك إلى التخفيف من حدة الزمانية اللغوية، وإلى التملص من عناصر التاريخية. فبهذه الطريقة وحدها تتمكن القصيدة الشعرية من تأسيس ما يسميه ڤيفاس بالرموز التكوينية constitutive symbols (٧) وهي من السمات الأساسية للغة الشعرية. وتنطلق هذه السمة من التسليم بداءة بأن وظيفة اللغة الأساسية هي تمكيننا من استيعاب الواقع، لأنه بدون هذا الاستيعاب لا يمكن الحديث عن وظائف اللغة المرجعية، أو عن طاقاتها الإحالية. لكن اللغة الشعرية تستطيع الانطلاق من هذه القاعدة الأساسية، لخلق مجموعة من الرموز التكوينية القادرة على تأسيس علاقات لغوية مختلفة، أو بالأحرى لغة جديدة، مفارقة للغة التقليدية ومرافقة لها في آن. ومن خلال هذه اللغة الجديدة التي تنهض على جدليات القطيعة والإزاحة تبارح التجربة الشعرية أو الجمالية حدود التجربة الواقعية أو الحياتية دون أن تفصم عرى علاقتها بها كلية.

التجربة الجمالية والتجربة الحياتية

وحتى نتعرف على كيفية مبارحة التجربة الجمالية أو الشعرية لأرض التجربة الواقعية دون التخلي عن علاقتها بها كلية، وهي المبارحة التي تكسبها قدرة متناهية على العودة إلى العديد من التجارب الواقعية المتباينة، بل والمتضاربة، وعبر فترات وعصور مختلفة، علينا أن نتريث قليلا عند الحدود الفاصلة بين التجربتين. وأن نتناول كذلك السمات المميزة للتجربة الجمالية عن غيرها من التجارب الإدراكية. ومن البداية لابد من ملاحظة أن ثمة مجموعة من العناصر والمفردات المشتركة بين التجربتين، وأنه من الممكن الخلط بين بعض مفردات التجربة الجمالية وجزئيات التجربة الحياتية؛ لأن المفردات في عزلتها عن سياقاتها تتشابه إلى حد كبير، لكن الاختلاف الأساسي ينبع من التعامل معها في كليتها وسياقيتها. فالتعامل مع التجربة الجمالية ككل، لأن التجربة الجمالية تتسم بالكلية، هو الذي يضفي على مفرداتها فرادتها المميزة. ذلك لأن مفردات التجربة الجمالية تتلبس صيغتها، وتكتسب وظيفتها الجمالية داخل الإطار الكلي للتجربة وليس خارجها. فإذا ما

تناولنا أروع القصائد الشعرية بمنطلق غير شعري، وتغاضينا عن جماليتها أجهزنا على القصيدة الشعرية، وعجزنا في الوقت نفسه عن تفسير مجموعة من العناصر الأساسية داخل القصيدة والتي لا يمكن توظيفها في إنتاج الدلالة في التلقي غير الشعري لها. فإذا ما اعتبرنا قصيدة أبي تمام في فتح عمورية وثيقة تاريخية، وأهاجي المتنبي في مصر نصوصا في النقد الاجتماعي، وأشعار أبي العلاء استقصاءات أو شذرات فلسفية، ونونية ابن زيدون شهادة على معاناة الشاعر الذاتية سنجد أن في هذه النصوص جميعا مجموعة من العناصر التي علينا أن نتجاهلها كلية لتحويل النص الشعري عن طبيعته الجمالية. فماذا سنفعل بالموسيقى، وبالصور الاستعارية أو المجازية، وبالإقحامات الحسية العديدة، وبالتوازيات التعبيرية، وعلاقات التجاور والتنافر بين المفردات، وبالانتقاءات القاموسية المعتنى بها، وبغير ذلك من الصيغ البديعية في هذه النصوص جميعا؟

هذه العناصر هي التي تميز التجربة الشعرية والجمالية عن غيرها من النصوص التاريخية أو الاجتماعية أو الفلسفية أو حتى الذاتية. وهي التي تنسج شبكة معقدة ومتشابكة من المفردات الصانعة للمعني والموجهة لعملية التلقي إلى مسارات بكر جديدة. ولا يعني هذا بأي حال من الأحوال أن الشعر، والفن عامة، لا يقدم لنا بعض الحقائق التاريخية، ولا ينطوي على العديد من الإلماعات النقدية التي تضارع في نصاعة بصيرتها، وعمق إضاءاتها أرقى دراسات النقد الاجتماعي، أو لا تشف أبياته عن بعض الشذرات الفلسفية المتناهية العمق والنفاذ، ولكنه يعني في المحل الأول أن التجربة الشعرية قد تحتوي على هذا كله، ولكنها تنطوي قبله وبعده على مجموعة من الأبعاد والخصائص التي تميزها عن كل هذه الكتابات جميعا. وهذه الأبعاد والخصائص المتميزة هي هم النقد في عصرنا الحديث الذي عني بإنسانه بتمحيص أدق الأشياء، وبالكشف عن آلياتها الفاعلة، وقوانينها الحركية الموجهة. والتمييز بين التجربتين، الجمالية والحياتية، لايهدف إلى الفصل بين مكوناتهما، وإنما بهدف الكشف عن الطريقة التي تكتسب بها تلك المكونات فرادتها، وعن العناصر الفاعلة في التجربة الجمالية، والتي تمكنها من الاضطلاع بدور هام لا يمكن الاستغناء عنه في الحياة البشرية. ذلك لأن التجربة الجمالية من العناصر المكونة للتجربة الحياتية نفسها في مستوى من مستوياتها البالغة الكثافة والتعقيد.

والتجربة الجمالية كما يعرفها ڤيڤاس "تجربة تنطوي على قدر من النشوة المركزة النابعة من الفهم المتعدي، بالمعنى النحوي، أي الفهم الذي ينطوي على قدر ملحوظ من الفاعلية، للموضوع الفني القادر على الإفضاء بالمعنى، وبلورة القيمة المتمثلة في حضوره وآنيته"(٨). وهنا لابد من التفرقة بين التجربة الجمالية والتجربة الإدراكية، لأن التجربة الإدراكية تنهض هي الأخرى على الفهم، وتسعى إلى الإلمام بطبيعة موضوعها، سواء أكان المدرك فيها موضوعا حسيا أو تجريديا. لكن مجال التجربة الإدراكية ينتهي باكتمال عملية الفهم تلك، بينما يبدأ مجال التجربة الجمالية في التخلق عند تخوم اكتمال التجربة الإدراكية وبعد عبور حدودها. وهذا يعني أن التجربة الجمالية تنطوي على التجربة الإدراكية وتتجاوزها في آن. وانطواء التجربة الجمالية على التجربة الإدراكية هو الذي يؤسس قواعد علاقتها المتميزة بالتجربة الحياتية، أي بالواقع. لكن تجاوزها لها هو الذي يبلور ملامح التغاير بين التجربة الجمالية والتجربة الحياتية، أي بين الفن والواقع. لأنه إذا كانت التجربة الإدراكية تفصل المدرك عن الواقعي عن طريق تحول الصور والعلاقات العيانية إلى معادلاتها الذهنية، فإن التجربة الجمالية تفصل الجمالي عن الذهني بصورة تنطوي معها على مبارحة الواقع على مرحلتين: أولاهما مرحلة تحول العياني إلى مدرك ذهني، وثانيهما تحول

هذا المدرك الذهني إلى تجربة جمالية قادرة على إقامة حوار بالمغايرة مع الواقع من خلال استقلاليتها عنه.

ولابد هنا من الإشارة إلى أن آليات الإزاحة المزدوجة والفاعلة في التجربة الجمالية والتي تؤدى إلى رسم علاقة مثلثة الأطراف بين التجارب الحياتية والإدراكية والجمالية لا تنفي بأي حال من الأحوال علاقة الشعر، والفن عامة، بالواقع، وإنما تؤكد قيامها على أسس معرفية معقدة. تنأى بها عن التبسيطات التي تفصل الفن عن الواقع أو تعقد بينهما علاقة انعكاس مباشرة. فالعلاقة بين الفن والواقع تتجاوز في تعقيدها وثرائها تبسيطات نظرية الانعكاس التي سادت الكثير من مقولات النقد الرومانسية، وترفض ما في هذه النظرية من آلية تحول الفن إلى مرآة سلبية تعكس ما يتراءى أمامها على صفحتها الصقيلة أو المعتمة، لأنها ترى أن الإبداع فاعلية لها قوانينها الخاصة وغاياتها الذاتية. ودراسة آليات هذه العلاقة الفاعلة وتعقيداتها هي مهمة نقد الشعر في هذا العصر الذي يتسم بسيطرة النزعات العلمية والتحليلية على كل استقصاءاته النقدية بشكل كبير. ليس فقط لأنها تكشف عن نوعية الجدليات التي تتحكم في إنتاج كل الأنساق الذهنية وتساهم في إدراك مدى التفاعل بين هذه الأنساق وبنية الواقع المادية. ولكن أيضا لأنها تساعدنا على معرفة ماهية الشعر، لأن من الضروري لإظهار مدى أهمية الشعر أن نكتشف حقيقة ماهيته، وهي مهمة لم نولها حتى وقت قريب عناية كافية. ولأننا إذا ما أجبنا بصورة مقنعة أو مرضية على هذا السؤال الجوهري عن ماهية الشعر، أصبحنا مؤهلين للتساؤل عن كيفية استخدام الشعر أو حتى إساءة استخدامه، والكشف عن الأسباب التي تدعونا إلى الاعتقاد بقيمته.

لكن الكشف عن ماهية الشعر، وعن العناصر والخصائص التي تميزه عن غيره من أشكال الكتابة، ليس مهمة يسيرة بأي حال من الأحوال، خاصة إذا لم نكتف بالتهويمات الإنشائية التي تعزو تميز الشعر إلى الخيال الموسيقي، أو لم نقتنع بالتعريفات الشكلية التي عمرت طويلا والتي تصف الشعر بأنه كلام موزون مقفى، لأنها خصائص يشترك فيها مع النظم الذي لم يجعل ألفية ابن مالك شعرا برغم طولها ووزنها وقوافيها. ناهيك عن تلك التي تتحدث عن الإلهام وعرائس الخيال فقد أجهز العلم وتنامي الاتجاهات العقلانية فيما أجهزا على الكثير من الأسس التي ارتوت منها مثل هذه الأفكار. فالكشف عن ماهية الشعر لا يتطلب فحسب تناول طبيعة العلاقة المعقدة بين التجربتين الحياتية والشعرية، ولكنه يستلزم أيضا التعرف على الطريقة التي يؤسس بها الشعر نظامه الإشاري الخاص من ناحية، وعلى العلاقة بين مكونات هذا النظام ومكونات النظم الإشارية الأخرى وخاصة النظام اللغوي من ناحية أخرى. صحيح أن الشعر يستخدم النظام الإشاري اللغوي ويتبنى الكثير من قواعده، ولكنه يؤسس بموازاته، ومن خلال عمليات الإزاحة والقطيعة المؤقتة نظامه الإشاري الذي لا يقل ثراء وتعقيدا عن النظام اللغوي ذاته. وهو نظام له، كغيره من النظم الإشارية المختلفة، قوانينه وأجروميته وبناه السياقية المتفردة.

القراءة الاسترجاعية وآليات التجربة الجمالية

إذن لابد أن يتغيا نقد الشعر الكشف عن العناصر التي تجعل الشعر شعرا، أي عن شعرية الشعر، حتى يدلف من خلال هذا الكشف إلى أي شيئ آخر. وهذا الكشف هو الذي يقودنا إلى استقصاء آليات عملية الإزاحة المزدوجة التي تتحول فيها التجربة الحياتية إلى

تجربة إدراكية، أو صورة ذهنية تنزاح بذهنيتها عن الواقع مرة، ثم بجماليتها عن الصورة الذهنية أخرى. لكنها في الوقت نفسه صورة بين صور عديدة ممكنة ومتاحة، إلا أنها في الوقت نفسه مستبعدة أو مزاحة، لتلك التجربة الحياتية الواحدة. فأي كتابة عن الحب أو الوطن مثلا هي صورة ذهنية تتجسد في ألفاظ شعرية أو نثرية من بين عشرات الصور المحتملة أو الكتابات الممكنة عن هذين الموضوعين.وهي بتجسدها ذاك تتضمن بشكل مضمر كل ما أغفلته أو سكتت عنه أو تعمدت إضماره وإسقاطه إلى قيعان البعد الدلالي في إفصاحه عن مجموعة من الرؤى وطمسه المتعمد لمجموعات أخرى. وإدراك هذه الحقيقة يجلب معه إلى ساحة المناقشة مسألتين جوهريتين: أولاهما درجة انزياح الكتابة عن الواقع، وثانيتهما طبيعة العلاقة التي تعقدها تلك الكتابة مع الكتابات الأخرى أو البديلة أو المستبعدة عن الموضوع نفسه. وتنقسم كل من هاتين المسألتين إلى شقين: فانزياح الكتابة عن الواقع يتسم باختلافات كمية وأخرى كيفية تتحكم فيها طبيعة شبكة العلاقات النسقية والنظام الإشاري المستخدم.

فالكتابة الوصفية التي تنحو منحى علميا تسجيليا عن تجربة حياتية ما، سواء أكانت تلك التجربة فردية أم اجتماعية، تختلف فيما بينها اختلافا كميا من حيث قدرة كل منها ــ وفقا لمناهج علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا، أو علم النفس ــ على الاقتراب الموضوعي من التجربة الحياتية، ولكنها تختلف كلها كيفيا عن الكتابة الفنية، سواء أكانت شعرية أو نثرية، عن التجربة ذاتها. وهذا الاختلاف الكيفي لا يتعلق بطبيعة كل من الكتابتين من الناحية المنطلقية فحسب، ولكنه يتصل أساسا بدرجة انزياح كل منهما عن التجربة الحياتية. وهي مسألة جوهرية لأن ازدياد درجة الانزياح التي تتسم بها كل الكتابات الفنية يؤدي إلى درجات متفاوتة من التمزق في آليات عمل شبكة الأنساق الصانعة للنظام الإشاري، وخلق قواعد جديدة لعملها، أو نظام إشاري جديد. فإذا كان منطلق كل الكتابات الوصفية أو العلمية هو تبني النظام الإشاري الذي تنهض عليه التجربة الحياتية، واكتشاف حركية آلياته الفاعلة، فإن الكتابة الفنية ترمي إلى الانطلاق من هذا النظام لمخالفته، وتأسيس قواعد نظامها البديل الذي تتخلق ملامحه وقوانينه لا بمعزل عن النسق البنائي للتجربة الحياتية أو قواعد نظمها الإشارية المختلفة، وإنما من خلال حوار جدلي دائم وفعال معها يستخدم قوانينها بغية كسر هذه القوانين. ويستفيد من آلياتها بهدف تجاوزها وتأسيس أنساق جديدة ذات آليات وقوانين مغايرة. ومن هنا فإن للتجربة الجمالية نظامها الإشاري الخاص الذي يعقد حوارا جدليا خلاقا ومستمرا مع مختلف النظم الإشارية والمعرفية التي تنطوي عليها التجربة الحياتية لا مع مفرداتها فحسب.

أما المسألة الثانية، وهي علاقة الكتابة بالكتابات المحتملة، المستبعدة منها أو المتضمنة أو المحذوفة، فإنها تنقسم هي الأخرى إلى شقين: يقوم أولهما مع الكتابات المحتملة التي تحققت، بينما ينعقد الآخر مع الكتابات المحتملة التي لم تتحقق بعد. وتضعنا مجموعة العلاقات الأولى إزاء قضية التناص وعلاقات الحوار مع النصوص الأخرى السابقة على تلك الكتابة. وتتسم هذه العلاقة في الكتابات غير الفنية بأنها علاقة تسلسل سببي تنهض على قوانين المنطق وقواعد التراكمات الكمية والتغيرات الكيفية. لكنها تتسم في الكتابات الفنية بقدر أكبر من التعقيد، إذ لا تعتمد على قوانين التسلسل السببي، وإنما على آليات عمليات التتابع الكيفي المعقدة. كما لا ينهض منطقها الجدلي على قواعد التراكمات الكمية والتغيرات الكيفية، وإنما على جدليات ما يسميه هارولد بلوم بعلاقات التناص الأوديبية، حيث يعقد النص الشعري علاقة معقدة مع أسلافه النصية، أو مع بعض استراتيجيات تلك

الأسلاف التعبيرية فيها، تعقد العلاقة الأوديبية بما تنطوي عليه من رغبة في التماثل وتوق إلى الاختلاف، وبما فيها من تقدير للأب ونزوع إلى التخلص منه.(٩) وحينما تنتقل آليات هذه العلاقة الأوديبية إلى المجال النصي فإنها تكتسب خصوصية مهمة لأن وعي الكتابات الحديثة أو الحداثية بتناصيتها أكثر إرهافا وحدة من وعيها بمرجعيتها. ومن هنا تلعب آليات التناص فيها بنوعيها الاستبعادي والتضميني دورا بارزا في تخليق القواعد الحاكمة لمنطق التتابع الكيفي من ناحية، وفي توليد الدلالات الجديدة للمفردات من ناحية أخرى.

متغيرات الواقع الحضارية وانعكاساتها الأدبية

وإذا ما انتقلنا الآن إلى تناول الافتراض الثاني المتعلق بالتغيرات التي انتابت طبيعة العلاقة بين الشعر العربي والواقع الحضاري في مصر، سنجد أن هناك بالفعل مجموعة متنوعة من المتغيرات التي أدت إلى تغير تصور الشاعر لطبيعة العلاقة بين نصه الشعري وبين الواقع الذي يصدر عنه. وقد كانت هذه المتغيرات واضحة على محورين: أولهما المحور الاجتماعي والسياسي أو الحضاري، وثانيهما المحور الثقافي. فإذا أخذنا المحور الأول سنجد أن مجموعة التغيرات التي جرت عليه أدت إلى تغير جذري للسياق الذي يصدر عنه الشاعر. فبعد أن كان شاعر التجربة الشعرية الحديثة – وسيقتصر حديثنا هنا على التجربة المعروفة بتجربة الشعر الحديث والتي بدأت مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وتلاحقت أجيالها حتى السبعينات – يصدر عن رؤية ذات طبيعة جمعية وامتدادات قومية يرفدها حلم جمعي أو قومي كبير بالتغيير منذ أواخر الأربعينات وطوال السنوات الممتدة حتى منتصف الستينات، نجد أن تجربة شعراء السبعينات قد نشأت في واقع أهم ما يميزه هو غياب تلك الرؤية وانتشار التشتت والتفتت وسيطرة التجزئة. فبعد أن كان شعراء الجيل الأول يجمعون برغم تباين رؤاهم الإيديولوجية على أهمية التحرر من الاستعمار والتخلص من فساد الأنظمة التابعة له، وتحقيق صيغ مختلفة من الاستقلال وحرية التعبير والعدل الاجتماعي، وكان هذا هو أساس النزوع القومي المشترك صوب الوحدة: وحدة المصير ووحدة الثقافة إن لم تكن الوحدة بمعناها السياسي المباشر، أصبح الأمر مختلفا بالنسبة للشاعر السبعيني الحديث الذي بدأت تجربته الشعرية بعد أن تحقق بعض أجزاء المشروع القومي ذاك، وتخثر بعضها الآخر. وتبلورت تجربته لا في مناخ التجزئة وحدها، وإنما وسط اندلاع الحروب العربية العربية بل والحروب الأهلية العربية.

وإذا ما انتقلنا إلى المحور الثاني سنجد أنه بينما كانت حركة الشعر الجديد بموجتيها من الشعراء الرواد وشعراء جيل الستينات الذين تلوهم تشعر بأنها تتمرد على الشكل التقليدي في الشعر، وعلى الحساسية الرومانسية بكل ارتباطاتها الثقافية، فإن شعر السبعينات يحس بالتباس موقفه من انجاز الحركة الشعرية الحديث، ويحاول أن يتخذ موقفا انتقائيا وانتقاديا حيالها. وبعد أن كانت حركة الشعر الحديث بجيليها الأولين تشعر بأنها حركة واحدة ذات منابر مشتركة من **الآداب** حتى **شعر** لأن اشتراك المنبر ابن جماعية الرؤية، وتتواصل عبر هذه المنابر المشتركة الأصوات والإنجازات والتجارب، وتتفاعل العطاءات والاكتشافات، أصبحت منابر الشعر والثقافة عامة أدوات تشتيت أكثر منها وسائل للتجميع. وبعد أن كانت الدولة المركزية تنفق بقدر من الكرم، وإن افتقر في الغالب للسخاء، على الثقافة أخذت الدولة في التقتير عليها في السبعينات، بل وفي حصارها بإغلاق المنابر

الثقافية في الداخل، وإقامة أسوار الرقابة والتحريم أمام منابر الخارج العربية منها والأجنبية على السواء. وبالرغم من أن الكاتب العربي لم يتمتع في أي فترة من فترات تاريخه الحديث بما يمكن أن نسميه بثقة بالحرية المطلقة في التعبير عن النفس، والقيام بالدور الثقافي المنشود، فإن القيود المفروضة على حرية الكتابة ازدادت بشكل ملحوظ في السبعينات، برغم انتشار الدجل الإعلامي الذي يزعم بممارسة الديموقراطية، ورفع مقارع التحريم والرقابة من حول رقاب الكتاب والفنانين. هذا فضلا عن أن آليات المناخ السبعيني الطارد الذي شتت الكثير من المثقفين في المنافي قد ساهمت في حرمان الشعراء والكتاب الذين بدأت تجربتهم الأدبية وسط هذا الفراغ الدامي من أكثر العناصر المؤهلة لفهم تجربتهم والتعاطف معها، والقادرة على توفير قدر من الحماية والتشجيع لأصحابها. وهذا كله ما ضاعف من التباس موقف الشاعر السبعيني الجديد من تجربة الذين سبقوه، فقد وجد، مهما كانت المبررات أو الأعذار التي يمكن أن نلتمسها لهم، أنهم قد تخلوا عنه، بل وانضم بعض من كان يظن أنهم حلفاؤه الطبيعيون إلى جبهة أعداء تجربته الشعرية والفكرية، وهم للأسف كثيرون.

وحتى نتعرف على حقيقة هذين المتغيرين الحضاري والثقافي لابد أن نتريث قليلا عند دلالات الوضع السائد قبلهما في الحركة الشعرية السابقة على شعر السبعينات حتى ندرك مدى التغير ومنطلقه في هذا الشعر السبعيني الجديد. فقد كان لصدور الشعر، والأدب كله، في عقدي الخمسينات والستينات عن موقف جمعي وحلم قومي واحد ذي أبعاد وملامح بينة الوضوح آثاره العميقة على شكل الشعر وبنيته معا. فقد كانت لهذه الجمعية تجلياتها في مركزية المؤسسة، بمعناها الشامل الذي لا يقتصر على مؤسسة الحكم وحدها وإنما يشمل كل أجهزتها السياسية والثقافية. كانت مؤسسة السلطة الوطنية الجديدة التي خلفت القوى الاستعمارية وأذنابها في مؤسسة الحكم تشعر بشرعيتها وجدتها وبقوتها معا. وكانت تشعر بالتفاف الجماهير حولها، أو على الأقل حول أهدافها الوطنية ومشروعها القومي والاجتماعي المعلن، مما أكسبها قدرا من الثقة في النفس والوضوح في الرؤية. صحيح أنه كانت هناك مجموعة من التناقضات الجديدة التي أفرزتها مرحلة ما بعد الاستقلال، وبدايات تخثر الحلم الوطني الجمعي بالتغيير، وخاصة في مرحلة الستينات، لكنه كان هناك نوع من الإحساس العام، على الأقل حتى ما قبل كارثة ١٩٦٧، بأن هناك اجتهادات وطنية وقومية تجعل الأمل في مستقبل أفضل للأمة العربية، ولمصر كقائدة لها، حلما مشروعا. بل وتفتح بهذا الحلم المشروع الباب أمام الطبقات العريضة والفقيرة على مدى الوطن العربي كله لتحتل مكانا مرموقا تحت شمس هذا المشروع القومي الجديد. وتخلق لدى الشعراء والكتاب عموما إحساسا بالتواصل مع المتغير السياسي والواقعي والفكري، وأهم من هذا كله يقينا بأنه إذا كان باستطاعة المؤسسة أن تطرح مشروعها، فإن باستطاعة الكاتب أو الشاعر أن يتبنى هذا المشروع أو يطرح مشروعه الموازي له أو حتى المناقض له بنفس الثقة والاقتدار. وفي هذا المناخ كان من الطبيعي أن يسيطر الفهم الإطلاقي للحقيقة، والذي لا يتجلى فحسب في أنها واحدة، وإنما أيضا في أنها مطلقة ونهائية. وهو الأمر الذي سيشكل تغيره في السبعينات إلى الفهم النسبي لها واحدا من المنابع الأساسية للكثير من التغيرات القيمية والمعرفية، مما سنعود إليه بعد قليل.

ففي مناخات هذا الحلم الخمسيني والستيني المترعة بالأمل، بل وبالأحداث والانجازات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية العديدة التي تجعل هذا الأمل مشروعا قاب قوسين أو أدنى من التحقق، ولدت القصيدة الحديثة، وإن لم تنجح كلية، وخاصة في مراحلها الأولى، في قطع الحبل السري الذي يربطها بمدرسة أبوللو والشعر الرومانسي عامة. لذلك

بقيت مثقلة بأطياف هذا الوهج الرومانسي الذي ضبب بالحلم الكثير من رؤاها وإنجازاتها معا. لكنها استطاعت أن تحقق مجموعة من الإضافات الشعرية الهامة فغيرت من وظيفة اللغة في القصيدة واقتربت بها من اللغة الواقعية ومن مفردات الحياة اليومية مما أكسبها طاقة شعرية وشعورية وإيحائية جديدة. وخرجت بالتجربة الشعرية من الذاتية بنغمتها الغنائية المسيطرة إلى الاهتمام بالتجربة العامة التي تميزت بثراء عناصرها ومكوناتها مما مهد لتعدد الأصوات ولبزوغ الحس الدرامي فيها. وهو خروج توافق إلى حد كبير مع مناخ الحلم الجمعي العام، ومع سيطرة الهاجس القومي والسياسي على الوجدان، ومع تراجع الاهتمامات الفردية إلى المؤخرة وسيطرة القضايا العامة على الساحة الثقافية. صحيح أن الاهتمام بالقضية العامة تحول في بعض نماذج هذه التجربة الشعرية إلى ترديد فني للإنجاز السياسي، وإلى لون من الانعكاس المنغم المباشر للواقع، وإلى نوع من تبعية الفن للسياسة، لكن التوتر بين الشاعر والمؤسسة سرعان ما أجهز على بذرة الوعي الزائف في ثقة القصيدة بذاتها، وأسفر عن نفسه في مجموعة من التجليات التي تبدأ باستخدام الرمز واللجوء إلى الأسطورة، واستعمال الاقنعة التاريخية، وتعدد الأصوات والنغمات والألوان، والاهتمام بالإحالات الشعبية والتراثية، والتركيز على الصور المتوهجة والموحية وغير ذلك من التقنيات الشعرية التي أخصبت القصيدة الحديثة وغامرت بها في بقاع واعدة بوافر العطاء.

وهذا هو ما يدلف بنا إلى الدور الذي لعبه وعي القصيدة الحديثة بأنها تقدم هي الأخرى جديدا شعريا لا يقل أهمية وثورية عن ذلك الذي تحاوله التجربة الاجتماعية والسياسية. فهذا الوعي بالدور هو الذي مكن القصيدة الحديثة من الصمود في وجه جحافل التقليد. وخاصة أن الاتجاهات التقليدية استطاعت أن تتحصن داخل مؤسسة السلطة الجديدة، وأن تصور القصيدة الحديثة على أنها معادية لتلك المؤسسة بينما كان العداء الحقيقي لمشروعها الجديد ينبع من تلك الحركات التقليدية التي تحصنت داخل المؤسسة لتحاربها من داخلها في شكل محاربة كل الأشكال الفنية التي تناظرها في الهدف والغاية. وهذا الوعي بالدور والثقة بالنفس هو الذي مكن القصيدة الحديثة من استقطاب العناصر الموهوبة في الأجيال التالية، فليس بين شعراء جيل الستينات على مد الوطن العربي كله من البحرين وحتى المغرب شاعر تقليدي ذو قيمة شعرية كبيرة، بينما نجد أن أهم شعراء هذا الجيل الذي بدأ الكتابة في الستينات كلهم من كتاب القصيدة الحديثة ومن الذين وطدوا مكانتها، وبرهنوا بتلاحق كتاباتهم، وتلاحق الأجيال الشعرية بعدهم على مشروعيتها ومصداقيتها. وكان هذا الإحساس بالدور، وبالقدرة على التمرد على القديم والانتصار عليه، يضفي على التجربة الشعرية الحديثة قدرا كبيرا من التماسك والقدرة على الاستمرار، والوعي بالتطور صوب هدف ونحو غاية مبتغاة. فقد كان هناك قدر من التناظر بين رؤى تلك القصيدة الجديدة ومطامحها النصية والفكرية معا، وبين رؤى القارئ وصبواته يكسب القصيدة قدرا من الرضا الداخلي عن النفس، وبالتالي يقيها من أخطار أسئلة الدور والهوية التي لم تعرفها القصيدة الحديثة بشكل ملح إلا بعد هزيمة ١٩٦٧. وقد كان للمجلات القومية التي كانت تقرأ معظمها في سائر أرجاء الوطن العربي من المحيط إلى الخليج وعلى رأسها مجلة **الآداب** دور ملحوظ في تجسيد تلك الرؤية القومية الواحدة في بؤرة أو بؤر جمعية تعزز التضامن الشعري، وتدعم من إحساس القصيدة الحديثة بدورها وقدرتها وثقتها بنفسها.

وإذا ما انتقلنا إلى قصيدة السبعينات سنجد أنها قد ظهرت من حيث المناخ الحضاري في واقع السبعينات الغريب الذي لم يتسم فقط بغياب الحلم الجمعي أو المشروع القومي أو

الرؤية الواحدة، وإنما بظهور عصر التوترات والتمزقات الطائفية والحروب الأهلية والصراعات العربية/العربية التي بلغت مع مقدم العقد التالي مرحلة الحروب العربية/العربية في الصحراء المغربية، وبين ليبيا ومصر، وبين العراق وإيران التي كانت تدعمها ليبيا وسوريا، وبين اللبنانيين والفلسطينيين، والحروب الأهلية في لبنان والسودان والعراق وسوريا والصومال. وهي صراعات وحروب ادعى كل فرد فيها أنه يملك الحقيقة المطلقة، وربما كانت حدتها ودمويتها راجعة في بعض أجزائها إلى العجز عن تقبل التغير الرئيسي الذي يكمن في قلب كل تغيرات السبعينات الأساسية وهو أن الحقيقة فقدت إطلاقيتها القديمة وأصبحت الآن نوعا من التعددية المتشعبة الرؤى والأطروحات. وإلى جانب غياب الحلم الجمعي واندلاع الصراعات الداخلية والتمزقات الطائفية والحروب الأهلية بدأت مجموعة من التغيرات الاجتماعية والقيمية في اجتياح منظومة القيم العربية من السياسة وحتى الأخلاق. وشاع الخلل الذي كان لابد من تسييده حتى تتمكن مرحلة الانفتاح الاستهلاكي من إعادة ترتيب السلم الاجتماعي طبقيا وقيميا على السواء. وكانت لها تأثيرات كبيرة على الواقع المصري خاصة حيث تفشت فيه حالة واضحة من العداء للثقافة منذ مطلع السبعينات بدأت بإغلاق المجلات الثقافية وتقليص دور الدولة في النشر أو في إنتاج المسرح الجيد، وخلق المناخ الطارد للمثقفين، وخاصة منتجي الثقافة الجادة أو الثقيلة منهم، وتشتيتهم في الهجرات العربية أو المنافي الأوروبية، وتنصيب مجموعة من الرمم الثقافية القديمة على قمة المؤسسة لملء الفراغ الناجم عن هذا الطرد والتشتيت، ثم الهجوم على اللغة القومية ذاتها وملاحقتها بالأغاني الهابطة والمبتذلة تارة وبالرطانة الأجنبية في الإعلانات والأغاني الأمريكية أخرى.

وإذا أضفنا إلى هذا كله أن فقدان الثقة في المؤسسة بمعناها الشامل، وتعدد منابر هذه المؤسسة بطريقة أكدت نسبية الحقيقة، بل وضياعها في كثير من الأحيان، وافتقار المؤسسة ذاتها لأي يقين مقنع، رافقه على مستوى وعي القصيدة بنفسها حالة الالتباس الموقفي التي أشرت إليها من قبل، فإننا سنجد أن الموقف أصبح أكثر تعقيدا في مرحلة السبعينات. وأن الشاعر الجديد الذي بدأ الكتابة في هذه المرحلة العصيبة وجد نفسه في مفترق طرق ثقافية وفكرية وأدبية زادت من حيرة خياراته فيها أسوار العزلة التي ضربت عليه من كل من المؤسسة والواقع الأدبي معا. فمن مفارقات مرحلة السبعينات الدامية أن انفتاحها الاقتصادي قام على أسس وطيدة من الانغلاق الفكري والثقافي. وأن الحدود التي فتحت أمام البضائع الأجنبية والمؤامرات الأجنبية، والجواسيس الأجانب والأعداء، أغلقت أمام الأفكار الإنسانية والمجلات العربية الشقيقة والاجتهادات الفكرية من كل صنف ولون. فانتهى عصر المجلة القومية التي تشارك في صياغة الوعي الجمعي في الثقافة كلها، والتي تمنح التجارب مشروعيتها وتؤكد صدق حدوسها أو تساهم في تعديل هذه الحدوس وتطويرها، وحلت مكانها مجلات المنافي والهوامش والتفتيت. كما أن سيطرة اليمين الثقافي على الساحة الثقافية ساهم في غربة الكاتب والقارئ على السواء، وأشاع مناخا من المرارة والإحباط وفقدان التواصل. فلم يعد باستطاعة الجيل الأدبي الطالع التفاعل مع أسلافه الأدبيين الطبيعيين، وإن نهل من أعمالهم واستفاد قليلا من انجازاتهم، واتسم موقفه حيالهم بالالتباس. فقد وجد أن انجازهم برغم أهميته لم ينجح في كسر طوق العزلة والحصار المضروب حوله. وظل يعاني من التهميش والإغفال والإبعاد عن مراكز التأثير الثقافي والأدبي مما لا يمكنه من أداء دوره المنطقي في مساندة امتداداته الطبيعية في أعمال الجيل الطالع بعده من الكتاب والفنانين.

لذلك كان طبيعيا أن يعلن محمد سليمان في مطلع قصيدته "مواجهة"(١٠) عن هذا

الوعي الحاد بأن الشاعر السبعيني يخوض تجربته وحيدا:

دمعة أم وطن؟
والطيور تمزق أحلامها في الفضاء،
وتهوي على أول البحر،
ناشرة في المياة عناوين لوعتها ،
وقميص المذلة.
وحدك تكبر
والقادمون من البحر ينكفئون،
ووحدك تعبر
والهاربون إلى الرمل ينتحرون،
ووحدك تزهر
والآخرون يضيعون،
ها أنت تفتح بوابتين،
وترسم في آخر اللون خارطة للخلاص،
فهل كنت تعرف أن الزمان المعبأ بالنبل شاخ،
وأن الشيوخ تبلل في الليل أثوابها الملكية؟

فهذا زمان شاخ فيه النبل، وضاع الكثير من القيم التي طالما تغنى بها الشعراء بإفراط، وانتحر الذين خرجوا نتيجة هذا المناخ الطارد الذي يدع عن الوطن أخلص أبنائه، ويشتتهم في الصحارى بعد أن نشر الوطن نفسه قميص المذلة، ومزق مبدعوه أحلامهم في الفضاء. لذلك ليس غريبا أن يحس الشاعر الجديد فيه باليتم والوحدة، وأن تملأ المرارة قصائده وتكسبها مذاقا جديدا ومنهجا تعبيريا مغايرا.

كما أن من بين متغيرات مرحلة السبعينات تحول أشكال القهر السياسي، فإذا كان الواقع المصري قد عانى من شتى أشكال القهر السياسي من صدقي والنقراشي وإبراهيم عبدالهادي وصولا إلى مناخ الستينات القاهر، فإن ثمة تغيرا هاما في هذا المجال قد طرأ على مرحلة السبعينات. فلابد من التمييز هنا بين قهر الستينات الذي كان يمارسه الأب، وقهر يمارس بعد غياب الأب، وسقوط مهابة المؤسسة، وبدايات تفكك الدولة المركزية. وقد رافق هذا التحول بدايات الاستقطاب الاجتماعي الحاد، وهو الاستقطاب الذي بدأ في الأربعينات ثم توقف جزئيا في الخمسينات والستينات بإصلاحات الثورة ومحاولاتها لتذويب الفوارق بين الطبقات، ثم تصاعد من جديد في السبعينات مع تسيب الانفتاح وتكون المليونيرات بوتيرة سريعة بلغت في بعض الأحيان معدل خمسين ألف مليونير في العام، حيث تكون في مصر أكثر من نصف مليون مليونير في أقل من عشر سنوات. ووصل بعضهم إلى مرحلة المليارديير، في وقت تضاعفت فيه هموم الفقراء وازداد إحساسهم بالعجز والإحباط أمام تآكل دخولهم بسرعة جنونية بسبب تصاعد معدلات التضخم في مصر بشكل لم يسبق له مثيل في العصر الحديث منذ أزمة الثلاثينات.

وقد أدى هذا كله إلى مجموعة من التحولات النفسية التي يمكن أن نجملها في عملية التحول من الأنا الفولتيرية إلى الأنا الحديثة. فالأنا الفولتيرية تشارك في الواقع وتنتمي إليه، وعندما تنتقد وتسخر وتهاجم، فإنها تفعل ذلك بغية التأثير والتوجيه

والتغيير. أما الأنا الحديثة فإن الأحداث هي التي تؤثر فيها بينما تشعر بداء العجز الوبيل عن التأثير فيما حولها من وقائع وأحداث. ويضاعف هذا العجز من إحساسها بالغربة وعجزها عن الانتماء إلى واقع قد حرمت من الفاعلية فيه. إنها تحول العالم عبر تلقيها الحساس له، ومعاناتها منه إلى نوع من الكابوس المبهظ للروح. وإلى حالة من الوجود الملتبس الذي لا تملك حياله إلا السلبية. وقد ترك هذا الالتباس بصماته الواضحة على حركة الشعر في السبعينات، وعلى الأنا الشعرية التي يمكن أن نستخلصها من أعمال معظم شعرائها. وخاصة إذا ما تعرفنا مع هذه الأنا على نظيرتها الاجتماعية التي حاولت مرحلة السبعينات تسييدها، وهي الأنا الفردية المسرفة في ذاتيتها وأنانيتها، المعادية لكل حس اجتماعي، والتي يبدأ وعيها عند الذات وينتهي معها. هذه الأنا الغريبة هي التي أجرت الأنا الشعرية حوارها التناقضي معها. ليس فقط لأنه كان عليها وهي ترفضها أن تحدد أسلافها الثقافيين والشعريين في مناخ تشيع فيها الفوضى ويسود فيه التضليل، ولكن أيضا لأن آليات عملية الاستبعاد والطرد والتهميش والحصار الثقافي والعزلة كانت قد تحولت كلها إلى واقع صلد ملموس في اللحظة التي بدأوا فيها الإنتاج وأخذوا في البحث عن منابر لنشر هذا الإنتاج وطرح رؤاه على القراء والنقاد على السواء. وحتى نتعرف على آثار هذا على حركة الشعر في مصر في السبعينات علينا أن نتعرف على بعض ملامح هذه الحركة، وعلى موقفها من تلك التغيرات الحضارية والثقافية.

شعراء السبعينات والتعامل الخلاق مع المتغيرات

ومن البداية سنجد أن مصطلح شعراء السبعينات المتداول الآن في الحركة الأدبية، في مصر خاصة، ليس مصطلح مجايلة، بقدر ما هو مصطلح تصنيف لمجموعة معينة من الشعراء الذين تميزت تجربتهم الشعرية ببعض الخصائص المشتركة. فلا أظن أن المصطلح ينسحب على عدد من شعراء الموجة الثالثة لحركة الشعر الحديث مثل أحمد سويلم وأحمد عنتر مصطفى ومحمد فهمي سند ومحمد يوسف ومفرح كريم ونشأت المصري وغيرهم بالرغم من أنهم بدأوا ممارساتهم الشعرية في السبعينات كذلك. ولو كان المصطلح يهتم أساسا بمسألة التوصيف الزمني لكان من الضروري أن ينسحب على هؤلاء الشعراء. وهو ليس مصطلح عمري لأن الفجوة الزمنية بين بعض أفراده تتجاوز في بعض الأحيان السنوات العشر التي عادة ما تفرق بين جيل وآخر. ولكن المصطلح يشير في معظم الحالات إلى الذين طرحوا أنفسهم على الساحة الشعرية لا بالمماثلة والاستمرار كما فعل كل من ذكرتهم من شعراء الموجة الثالثة، وإنما بالمغايرة والاختلاف، بل والقطيعة مع التيار السائد كما فعل عدد قليل من الشعراء الذين لفت إنتاجهم الانتباه برغم زلزلته للكثير من رواسي عمود القصيدة الحديثة الثابتة مثل عبدالمنعم رمضان وحسن طلب وأحمد طه وحلمي سالم ومحمد سليمان وعبدالمقصود عبدالكريم وغيرهم، وهم الشعراء الذين فرضوا على الحركة الأدبية الاهتمام بتجربتهم الشعرية المتميزة، ثم الاهتمام من خلالها بانتاج عدد أوسع من الشعراء الذين تشكلت منهم الجماعتان الكبيرتان اللتان اندرج هؤلاء الشعراء تحت لوائهما وهما جماعتا "أضاءة ٧٧" و"أصوات". وفي غمرة هذا الاهتمام ضم البعض إلى الجماعتين عددا من الأصوات الفردية القليلة مثل محمد صالح ومحمد آدم ومهدي محمد مصطفى وربما فوزي خضر وأحمد زرزور وجميل عبدالرحمن وصلاح والي بينما رأي البعض الآخر، بلا مبرر،

استبعاد تلك الأسماء والاقتصار على أعضاء الجماعتين وهم كثيرون، فبالإضافة إلى من ذكرناهم هناك على قنديل ومحمد عيد ومحمود نسيم وحسين حمودة ووليد منير وجمال القصاص وماجد يوسف وأمجد ريان ورفعت سلام وعبدالدايم الشاذلي وغيرهم ممن لم تتح لي فرصة قراءة أشعارهم.

والجماعتان برغم تباينهما الشديد متكاملتان، والإختلاف في حد ذاته علاقة أكثر منه انتفاء لها أو غيابا لفاعليتها. ولا أحسبني هنا بقادر على التأريخ للخلافات بين الجماعتين، أو للانشقاقات التي اعترت كلا منهما، فهذه مهمة أولى بأبناء تلك الحركة من الشعراء/النقاد الذين يستطيعون تقديم صورة أو صور متعددة لتاريخ تطورها، وهو في الواقع تاريخ مطامحها واصطداماتها البريئة تارة، غير البريئة أخرى بتعقيدات الواقع وإشكالياته. وحتى يحدث ذلك فلن أسعى هنا إلى تقديم هذا التاريخ، ولا حتى إلى محاولة تقديم الأسماء الأساسية لكل مجموعة من المجموعتين، فقد تعمدت الخلط بينها. لأن ما يهمني ليس التبايانات وهي مهمة بلاشك وضرورية، ولكن العناصر المشتركة والملامح العامة التي حاولت جهدي أن استقي البرهان عليها من كوكبة من أشعار ظهرت في سياق المجموعتين، وربما تمرد بعضها عليهما، ولكنها تظل من النماذج الممثلة لهما. وجماعية هذه الظاهرة في حد ذاته من الملامح التي تستوقف الباحث، لأن المفارقة المثيرة للتأمل هي أن هذه الجماعية في الحركة هي على المستوي الاجتماعي رد على التفتت والتشتت والاجتزاء، وهي على المستوي الفني تأكيد للفرادة والخصوصية والاستقلالية داخل كل جماعة. فما تطرحه ظاهرة الشعر المصري في السبعينات بالدرجة الأولى، وربما تشارك في كثير من أجزاء هذا الطرح الشعر السبعيني في مناطق أخرى من الوطن العربي، هو غياب الجوقة الشعرية والتأكيد على تباين الأصوات الفردية. وربما كان هذا من العوامل التي تجعل دراسة هذه الظاهرة من الأمور الصعبة، والعثور على الملامح المشتركة بين أصواتها المتفردة، بل والمتناقضة في كثير من الأحيان من المطالب العسيرة.

والواقع أن علينا في تعاملنا مع هاتين الجماعتين أن نبدأ بدلالات التسمية، فشعراء السبعينات مصطلح تاريخي انتقائي قيمي، يحدد المناخ الذي صدر عنه هؤلاء الشعراء، ويفرزهم في الوقت نفسه عن الكثيرين ممن مارسوا الكتابة الشعرية التقليدية في نفس الحقبة التي حاول فيها هؤلاء الشعراء تأسيس شعرهم الجديد وبلورة رؤاهم الأدبية المتميزة. ومن هنا فإنه ليس مصطلحا شاملا لكل من كتب الشعر في مصر في هذه الحقبة ، أو من تكون ثقافيا في بداياتها وشرع في التعبير عن نفسه في أواسطها أو قرب أواخرها. ولكنه مصطلح أدبي نقدي بالدرجة الأولي. يهدف واضعوه إلى التأكيد على عنصر التمايز بين هذا الشعر، وبين إنتاج الحركة الشعرية الحديثة قبلهم. إنها تسمية تريد أن تقول إن "ثمة مجموعة محددة في زمن محدد شعرت بضرورة الانفلات من الثابت السائد"(١١) فالزمن عنصر مهم في التسمية، وقد اختارت هذه الحركة الشعرية عقد السبعينات عنوانا لها ـ كما يقول أحد شعرائها ومنظريها ـ لأن "السبعينات، بسنواتها العجاف، هي الساحة التي شهدت التكوين والإدراك والاكتشاف، وهي الأفق الذي انفجرت في مداه الأصوات"(١٢). فقد جعلت إحداهما من عام ١٩٧٧ ومن محاولة إضاءته أو إضاءة دلالاته اسما لها، بينما لجأت الأخرى إلى اختيار "أصوات" دليلا عليها. وربما يبدو أن الجماعة الأولى في اختيارها لعلاقة الإضافة بين الكلمة "إضاءة" والتاريخ ٧٧ قد لجأت إلى تسمية ملتبسة أو على الأقل متعددة الدلالات منذ الوهلة الأولى. فلا نعرف هل المقصود هو نسبة الإضاءة للعام أم نسبة العام لها؟ وهل المستهدف هو أن تنطوي على إضاءة لما جرى في هذا العام من أحداث، وهو

عام ذو أحداث فاصلة جسام في تاريخ الوطن؟ أم أن تنسب نفسها له كمجرد تأريخ لبداية؟ مهما يكن من أمر فلا يمكننا أن نتجاهل أهمية هذا التوقيت إذا كنا نبحث عن دلالات الحركة كلها. فقد ظهر العدد الأول من المجلة التي منحت تلك الجماعة اسمها في شهر يوليو من عام ١٩٧٧. أي بعد شهور قلائل من تلك الانتفاضة الشعبية الكبيرة التي خرجت حشودها الحاشدة في ١٨ و١٩ يناير لتعلن من سواحل المتوسط من بورسعيد إلى الإسكندرية وحتى شواطئ بحيرة ناصر في أسوان رفضها للنظام الحاكم وإسقاطها لشرعيته. وبالرغم من شمول تلك الانتفاضة الشعبية الكبرى، واهتزاز النظام المصري إزاء عنفوانها وجبروتها، فقد بقي هذا النظام في السلطة، وتوجه بعدها بشهور، وبعد أن جرده الشارع المصري من شرعيته، إلى العدو يبحث لديه عن حل لتلك الشرعية المهدورة عله يستعيد به كرامته المستباحة. وسط مناخ هذا الإحباط الخانق الذي أعقب تلك الانتفاضة الجماهيرية ولدت هذه المجلة التجريبية الجديدة "إضاءة ٧٧". لتعلن هي الأخرى رفضها الضمني لثقافة المؤسسة الرسمية السائدة بمجلاتها الشوهاء ودعاتها الرسميين، وتوجهاتها المحافظة والتراجعية.

فقد كانت هذه المجلة هي البداية الحقيقية لما اصطلح على تسميته بثورة المجلات والمطبوعات الصغيرة، وما أود أن أدعوه بميلاد الثقافة البديلة التي طرحت نفسها بديلا للمنابر المؤسسية السائدة. فقد أعقبتها مجلات ومطبوعات كثيرة كانت منها مطبوعات "أصوات" الشعرية ثم مجلاتها المتعددة. وهذه الثقافة البديلة هي التي سعت إلى البرهنة على أن الوجه الحقيقي للثقافة المصرية مازال صافيا وقادرا على التواصل مع ماضيها والتصدي للمؤامرات التي تستهدف الإجهاز عليه. وقد كانت الحل الفردي النابع من جيل جديد من كتاب مصر الذين أدركوا منذ نعومة كلماتهم أن المنبر الذي تنطلق منه هذه الكلمات لاينفصل بأي حال من الأحوال عن موقف تلك الكلمات من الواقع، وأن الثورة على قوالب التعبير السائدة والمكرورة لابد أن تبدأ بخلق منابر جديدة لتلك الثورة، منابر صغيرة تقول إمكانياتها الطباعية المحدودة أن هذا التقشف الطباعي في عصر الانفتاح والترف الاستهلاكي الباذخ ينطوي في حد ذاته على مجموعة من الدلالات المبدئية التي تزري بالإمكانيات الإخراجية الكبيرة، وتركز على الرؤية والدلالة بدلا من تركيزها على الشكل والبهرج. ولم يكن همها الشكلي بأي حال من الأحوال منفصلا عن همها الفكري، أو عن رؤيتها المتميزة والمتحدية للمواضعات الثقافية. وحاولت أن تؤكد بتعددها وبتنوع الـ"أصوات" فيها حقيقة أن ما تقدمه هذه الثقافة البديلة ليس صوتا فرديا معزولا، ولا محاولة واحدة محصورة، وإنما "أصوات" كثيرة ومتعددة، ومحاولات لا يمكن بأي حال من الأحوال السيطرة عليها جميعا أو احتواؤها، لأن فرادتها وتعدديتها هي زاد ثورتها الدائمة.

فلا يمكن بأي حال من الأحوال الفصل بين الملامح الجمالية والفنية لتجربة تلك الكوكبة من الشعراء وبين الدلالات الاجتماعية التي تنطوي عليها تلك التجربة الجمعية الطالعة من إهاب مرحلة تكريس الفردية، وإعلاء شأن الحلول الذاتية، واستئصال المشاعر الجمعية والإجهاز على كل إيديولوجيات التجمع والمشاركة. ولا يمكن كذلك التغاضي عن الدلالات الهامة لجمعية هذه الظاهرة في عصر التشرذم والتفتت والصراع. فهي من أكثر التجارب جمعية في تاريخ أدبنا الحديث، لأنها ليست قاصرة على حفنة محدودة من الكتّاب كما كان الحال مع مدرسة "الديوان" بأقطابها الثلاثة: العقاد وشكري والمازني، وليست متجمعة حول شخصية محورية مؤثرة كما تمركزت حركة "أبوللو" حول أحمد زكي أبو شادي، ولكنها حركة جمعية بكل معنى الكلمة. لا نستطيع الحديث فيها عن قادة وتابعين، وإنما عن كوكبة من الأصوات المتجانسة والمتباينة تطرح جمعيتها بقوة في مواجهة سيطرة التفكك

وتفشي النزعات الفردية. ويشارك كل فرد من أفرادها العديدين بنصيب ملحوظ في صياغة ملامحها، وبلورة رؤاها وتطوير اكتشافاتها. صحيح أن هذه الحركة بجماعتيها الكبيرتين قد عانت من بعض الانقسامات شأن كل الحركات الأدبية الغضة، لكن انقساماتها ظلت محصورة في إطار الخلافات الشخصية، دون أن تمس جوهر الرؤية أو إيديولوجيتها. ومن هنا فإن الحديث عن جماعية هذه التجربة يأخذ في اعتباره إسهامات كل شعرائها الرئيسيين والهامشيين على السواء.

وقد كان من الطبيعي أن تعاني التجربة من تلك الانقسامات لأنها عانت من قدر كبير من العزلة والحصار. فقد ظهرت هذه التجربة الشعرية كما يقول أحد شعرائها "في ظل مناخ العداء لحرية الفكر والنشر والحوار والإبداع. في ظل مناخ مضاد للثقافة والمثقفين. فهي من زاوية شهادة على التحدي وتفجر الطاقات الخلاقة التي لا تنتهي للشعب المصري في أعتى ظروف القهر الشامل، وهي من زاوية شهادة إبداعية على المناخ ذاته، تحمل ملامحه، وتتبدى من خلال أعمالها تأثيراته وبصماته المختلفة"(١٣). وقد تجلت هذه البصمات في الكثير من الملامح السلبية للتجربة الشعرية المصرية في السبعينات؛ كان أقلها خطرا اضطلاع الشاعر بجل المهام الثقافية التي كان على المؤسسة الثقافية الغائبة أو المغيبة أن تنهض بها: من طبع الأعمال ونشرها وتوزيعها وحتى نقدها. وهو الدور الذي دفعه للشعور بالعزلة عن الواقع الثقافي من جهة، وعن جمهور القراء من جهة أخرى. وفي ظل هذا الإحساس المر باليتم الثقافي تنامى إحساس شعراء السبعينات بالتضامن مع بعضهم البعض، وبأهمية جماعية التجربة. وتبلورت تلك الملامح أيضا في بعض معالم الانحصار في دائرة ضيقة من الشعراء الذين يكتبون لبعضهم البعض، ويتبارون أحيانا في الإمعان في فدافد التجريب حتى توارى بعضهم في فيافيها. فالتجريب في غياب كل من النقد الجاد والحركة الثقافية النشيطة التي تحدد آلياتها حركية العملية التجريبية وترود مساراتها صوب المناطق الأكثر خصوبة ووعدا بالعطاء، ينطوي على بعض المزالق الخطرة التي تقوده إلى متاهات عقيمة أو تحوله إلى نقيضه ليصبح مجموعة من الروافد الناضبة لا تثري العملية الإبداعية ولا تطورها.

والواقع أن علاقة هذه التجربة الشعرية بأصواتها وإضاءاتها بمتغيرات مرحلة الانفتاح العصيبة في مصر تتسم بقدر كبير من التشابك والتعقيد. لأن كثيرا من متغيرات القصيدة السبعينية الجديدة مرتبط ارتباطا خفيا ومراوغا بمتغيرات الواقع نفسه. فرفض البنية التقليدية للقصيدة هو التجلي الفني لرفض البنية الاجتماعية للمؤسسة التي جردتها ممارساتها من شرعيتها. فإذا كانت ممارسات المؤسسة السياسية قد جردتها من شرعيتها بخروج الجماهير الغاضبة في يناير ١٩٧٧، فإن القصيدة التقليدية، بما في ذلك جناحها الحديث، كانت قد جردتها ممارساتها التي تكلس معها عمود القصيدة الحديثة وأثخنته جراح الكتابات المكرورة والعقيمة من شرعيتها الشعرية كذلك. أما تخلي القصيدة السبعينية الجديدة عن الخيال المعقلن الذي اتسم به الشعر المصري الحديث قبلها، باستثناء محمد عفيفي مطر، وعن البنية السببية أو السردية للقصيدة، فإنه ينطوي هو الآخر على موقف مراوغ من المنطق السائد المدجن والبنية المسيطرة التي اكتسى تفككها وتدهورها بذلك التماسك السببي الزائف. كما أن نفورها من النغمة الزاعقة والموقف العنتري والصوت الرومانسي الذي ينطلق فيه الشاعر من رؤية العراف أو النبي، ولجوءها إلى صوت الأنا العامة التي لا تطمح إلى أن تصبح قناعا للنحن الاجتماعية، وإنما تكتفي بأن تتبنى صوت الإنسان العام، وأن تعثر فيها الذوات الأخريات على بعض رؤاها، يشير إلى موقفها النقدي من الواقع ومن منطلقات تناوله

التي طرحتها القصيدة الحديثة في الوقت نفسه. كما أن تبنيها لصوت الأنا العامة التي لا تطمس عموميتها تميزها وفرديتها يسعى إلى الخروج بالقصيدة وبالرؤية السائدة معا من مأزق الانقسام على الذات واللجوء إلى التمييز بين الذات العامة والذات الخاصة على الصعيد الاجتماعي، أو بين الشكل والمضمون على الصعيد الأدبي.

وثائق الوعي الشعري والموقف من الأسلاف

ويكشف لنا أي تصفح للوثائق النقدية القليلة التي صدرت عن الجماعتين الرئيسيتين من شعراء السبعينات وهما "أصوات" و"إضاءة ٧٧" عن وعي الجماعتين كليهما بكثير من تلك المتغيرات التي أدت إلى تغير الأفق الإبداعي كلية، وبالتالي إلي ضرورة البحث عن مجموعة من الصيغ والخصائص الجمالية الجديدة القادرة على التعامل مع تلك المتغيرات. كما يكشف لنا كذلك عن وعي هاتين الجماعتين، وحركة شعر السبعينات برمتها بماهية أسلافها النصيين، وموقفها النقدي منهم. فقد تضمن تصدير العدد الأول من **إضاءة ٧٧**(١٤) إشارة واضحة إلى تجربة مجلة **جاليري ٦٨** وهي المجلة التي أعلنت تمردها على واقع ما بعد النكسة، وحاولت صياغة رؤية جيل الستينات، وإلى مجلة **سنابل** التي كان يصدرها الشاعر محمد عفيفي مطر في كفر الشيخ ليعلن من خلالها، لأول مرة في تاريخنا الحديث، الثورة على مركزية الثقافة المصرية، وعلى واحدية رؤيتها، وعلى سلطة القاهرة الآسرة فيها. وربما كانت هذه المجلة ـ التي استطاعت أن تفرض نفسها على جمهور القاهرة الأدبي نفسه ـ هي البذرة الأولى لظاهرة الثقافة البديلة. فقد كان رئيس تحريرها هو الشاعر الذي بدأ طرح نموذج التميز بالمغايرة، وهو النموذج الذي تطرحه ظاهرة شعر السبعينات نفسها كما ذكرت. كما تضمن كذلك إشارة إلى دور "جمعية كتاب الغد" وهي أول التجمعات الأدبية الشابة التي تمردت بشكل سافر على الأطر الرسمية التي دأبت الثقافة المصرية على الدوران في فلكها.

وبالرغم من النغمة التعميمية التي اكتفت بالإشارة إلى سلبيات هذه التجارب وأغفلت إيجابياتها، فإن الإشارة لها دون غيرها، كما أكدت **إضاءة** في ردها على انتقادات الفنان التشكيلي المرموق عادل السيوي لواحدية تلك الإشارات وتجنيها،(١٥) تنطوي على اعتراف واضح بنوعية الأسلاف الثقافيين الذين تنتمي إليهم هذه التجربة الأدبية الجديدة. وعلى أن هذه الاختيارات كانت في الواقع نوعا من تحديد الأسلاف، ولكنه تحديد فيه نفس القدر من الالتباس الذي اتسم به كثير من منطلقات التجربة. أو إذا أردنا التماس الأعذار لها لقلنا أن فيه قدرا من الموقف النقدي من هؤلاء الأسلاف، وتأكيدا لحقيقة أن الانتماء لهم، أو الاتفاق معهم في الغاية، لا يلغي أهمية الاختلاف معهم. وإذا أضفنا إلى ذلك إحدى سمات هذه التجربة الجمالية، والتي تجلت في إبداعات شعرائها على امتداد السنوات العشر الماضية، وهي موقفها من التراث تعرفنا على بعد آخر من أبعاد ارتباطها بالواقع وحوارها الجدلي الخلاق معه. لأن هذا الموقف يقدم لنا تجليا آخر من تجليات ارتباط شعر هذه التجربة المراوغ بمتغيرات الواقع. إذ تتبنى التجربة في هذا المجال ما يمكن تسميته بالتراث المنفي أو المغيَّب، سواء فيما يتعلق بمصادر تجربتها المعرفية، أو بمحددات رؤيتها الفكرية للواقع. فقد استلهمت بعض قصائد هذه التجربة مفردات بعض شعراء الصوفية وناثريها الكبار. واستفادت من مهارات سجع الكهان، وتعاملت مع الجوانب المهمشة في التراث العربي، لتؤسس من خلال هذا

كله مرتكزاتها الجديدة والمغايرة لتلك التي تبنتها الكتابات الرسمية، أو التيارات الشعرية التي سادت في الساحة الثقافية. بل إن هذه المغامرة الجديدة لا تعتبر نفسها امتدادا لشعر صلاح عبد الصبور أو أحمد عبد المعطي حجازي أو حتى أمل دنقل، لأن هذا الشعر كله قد أصبح بشكل أو بآخر جزءا من المؤسسة الشعرية التي لها من السلطة والقبول ما يجعلها تتسم بالكثير من خصائص المؤسسة، وإن اختلفت معها في الغاية أو حتى في الموقف والمنطلق الفكري. ومن الشائع عن أحمد طه أنه قال إن أمل دنقل هو آخر الشعراء الجاهليين،[١٦] وإن شعر السبعينات هو بداية حركة الحداثة الشعرية. ومع ذلك فإن كثيرا من شعراء السبعينات يعترفون بأنهم استمرار لتجربة الشاعر الكبير محمد عفيفي مطر الذي نفي شعره نفيا متعمدا، ودفع إلى البقاء في هامش الاهتمام الثقافي لفترات طويلة برغم أهمية إنجازه الشعري، وتجاوزه من حيث البنية والرؤية والأداة للكثير مما حققه "نجوم"التيار الشعري الحديث.

ولاشك أن هذه الاختيارات جميعا من الأمور الدالة في مجال تحديد الأسلاف الثقافيين لشعر السبعينات في مصر، لكن اهتمام عدد كبير من شعراء هذه الحركة بإنجاز أدونيس الشعري الكبير، وبالأواصر التي تربط شعراءها ببقية شعراء الوطن العربي يكشف كذلك عن وعيها بالبعد العربي للتجربة الشعرية، ورغبتها في أن تطرح من خلال هذا الوعي إصرار الثقافة المصرية الجادة على التفاعل مع الثقافة العربية العريضة بالرغم من أسوار التشتيت والعزلة التي تستهدف عزلها عنها وتغريبها عن رؤاها. كما أن إشارة مقدمة عدد إضاءة الثاني[١٧] إلى تشتت الحركة الثقافية المصرية الجادة في المنافي تنطوي هي الأخرى على وعي حاد بما يدور في الواقع الحضاري، وما يُراد بالثقافة المصرية الجادة أو يُحاك لها فيه. ويكشف هذا الوعي الواضح بحقيقة الأسلاف الثقافيين وحقيقة الواقع الحضاري الذي كشفت عنه هذه التجربة عن وثاقة العلاقة بينها وبين الواقع الاجتماعي الذي صدرت عنه، بالرغم من اتهام شعرائها بالغموض أو التعقيد. ولا أدل عن متانة أواصر هذه العلاقة من أن جدة الواقع الذي صدرت عنه هي التي استلزمت التغير الجذري في كل استراتيجيات القصيدة الحديثة وفي بنياتها الأساسية على السواء.

جماليات التجربة ومنطلقاتها الفكرية

أما على الصعيد الشعري فيبدو أن الجماعتين كلتيهما تنطلقان من الوعي الحاد بتكلس عمود الشعر الحديث. وحينما استعمل مصطلح "عمود الشعر الحديث" فإنني استخدمه عامدا، لأن الشعر الحديث الذي بدأ حياته كحركة تتمرد على عمود الشعر، وتكسر رتابته، سرعان ما تكونت له هو الآخر قواعده الثابتة وقاموسه المكرور، وصوره المستهلكة، وطرائق تعبيره المحفوظة، وبنيته الشعرية المتعارف عليها، وقواعد تلقيه بتوقعاتها التي لا تخطئ، بل وبحوره العروضية الأثيرة. كل هذا شكل نوعا من "عمود الشعر الحديث" الذي يستدعي التمرد عليه. وقد دفع هذا الوعي شعراء السبعينات إلى المغامرة في بقاع جديدة اقتفى بعضهم فيها خطوات أدونيس، بينما اقتفى البعض الآخر مسارات مطر، وحاول البعض الثالث أن يجد لنفسه أرضا جديدة وطرائق تعبيرية غير مطروقة. ولهذا كان التجريب، الذي أشرت إلى بعض محاذيره من قبل، خاصية هامة من خواص هذه الظاهرة الشعرية الجديدة. تحمل في تضاعيفها رؤى الاحتجاج على استنامة

الواقع الثقافي لذلك الكسل العقلي المقيت، الذي ظل فيه عدد كبير من الشعراء "النجوم" يجترون كشوفهم حتى السأم، ويكررون رؤاهم حتى التكلس، ويستخدمون نفس الأدوات حتى أصابها الثلم. وتشير إلى ضيقها بسيطرة الفكر الرجعي والتراجعي، ورفضها الاستسلام لمنطق الرتابة وتكرار الرؤى والكشوف القديمة حتى الابتذال. وتعرب عن تشوف القصيدة الجديدة إلى الدخول إلى "ساحة الحلم والمغامرة الجميلة، حتى لا تتحول إلى شبكة من الكلمات المتجاورة التي تفتقد الحضور"(١٨)، وعن رفضها الانصباب في القوالب القديمة الثابتة، وبحثها لنفسها عن قوالب وصياغات ورؤى متحركة ومتغايرة.

في هذا الرفض تبحث القصيدة السبعينية الجديدة عن صياغات بكر للبنية الشعرية نفسها، وتنطلق من تصور مغاير لموقف الشاعر من كل من الواقع وطبيعة القصيدة الشعرية فيه. ومن فهم مختلف لدور الشاعر ومكان الأنا الشعرية في النص. وينعكس هذا الفهم المغاير بوضوح على موقف الشاعر من البداية، وطريقة افتتاحه للعالم الشعري للقصيدة، أو أخذ القارئ معه إليه. ولننصت إلى مفتتح قصيدة عبدالمنعم رمضان "تقاطعات":(١٩)

احتذي النار لا الماء
لولاك ما كان لي شفة
تتأرجح تحت المواقيت
ما عرفتني المجاعة للحرف أحصنة
ما أُخذت على غرة
واحتملتك في جسدي
إن توقفت، صحت
وإن هد صوتي النشاز، ارتجفت

أو إلى مفتتح نصه "قصائد الأمل"(٢٠) التي أهداها إلى جورج حنين، وهو الصوت الذي يحاوره في القصيدة، ويؤسس عبر هذا الحوار لا همه الخاص فحسب، وإنما بعض ملامح العلاقة الشائقة والمعقدة بين شعراء السبعينات وأسلافهم الثقافيين من تجريبيي الشعر المصري ورواد الحساسية الأدبية الجديدة فيه الذين عانوا من التهميش والاستبعاد من واجهة التأثير، ومع ذلك بقي لهم التأثير الحقيقي رغم غربتهم واغترابهم عن المؤسسة، وعن الوطن.(٢١)

أستلقي في آنية الوقت
وآكل
أشرب أحلم أن أستلقي في الملكوت الأدنى
فأنا يأسي أعمق من هذيانك
أنت حملت عصاك
وخوضت المتوسط
وأنا أشجاري تذبل في أنسجتي وخلاياي
إذ أهويت عليها
سوف أموت
وإن أغفلت الورق الساقط منها

والجذر العطشان
سوف أموت

سنجد أننا بإزاء مفهوم مغاير لبداية القصيدة الشعرية، لا يتحدث فيه الشاعر من وراء قناع، ولا يتخفى وراء ضمير الغائب، وإنما يطل علينا من خلال ضمير المتكلم الصائغ للأنا المشاركة في العالم الشعري لا المشاهدة له أو المعقبة عليه. فلسنا هنا بإزاء شاعر راو يناجي حبيبته الحسية أو الرمزية: "عيناك غابتا نخيل ساعة السحر"(٢٢)، أو يتحدث بضمير الغائب عن الناس في بلاده: "الناس في بلادي جارحون كالصقور"(٢٣) أو يصف سوق قريته "الشمس والحمر الهزيلة والذباب، وحذاء جندي قديم"(٢٤) أو ينعي "مقتل صبي ريفي في شوارع المدينة القاسية "الموت في الميدان طن، الصمت حط كالكفن"(٢٥)، أو يقدم حتى حالته الوجودية من خلال وصف بيته ووضعه وموقفه على "حدود اليأس بيتي يقوم، كالزبد الأصفر جدرانه، مجوف مخلخل كالغيوم"(٢٦)، وإنما نحن هنا بإزاء شاعر يطرح نفسه بقوة عبر أفق القصيدة رافضا للسائد، محتذيا النار التي تشعل الحرائق في كل شيئ. هذا الرفض الذي يمنح الشاعر السبعيني الجديد إحساسه بقوته في مواجهة واقع شائه هو الذي يكسب القصيدة تلك البدايات الجديدة. فالقصيدة تطمح على الصعيد الاجتماعي إلى تأسيس بدايات معرفية جديدة، وإلى تحقيق قطيعتها الموقفية واللغوية والإيديولوجية مع السائد والشائه والمرفوض. ومن هنا فلا يبدأ الشاعر قصيدته بضمير الغائب أو حتى ضمير المخاطب، وإنما بضمير المتكلم المشارك في الموقف الشعري، المؤسس لمواضعاته ومنطلقاته. القصيدة السبعينية لا تعمد في ذلك إلى المنطق القديم الذي ينادي بأهمية تأسيس البداية الجديدة أو يصف مزاياها، أو يتغني بها ويناجيها، وإنما تحيل ساحة القصيدة ذاتها إلى مجال هذا التأسيس عند عبد المنعم رمضان. وهذا ما يفعله كذلك حلمي سالم في قصيدته "السيدة الموهومة":(٢٧)

سوف أسمي الجرح معادلة
هذي السيدة الصغرى مقبلة في خطو رفاف
صوب المحنة والمشرط
تشكو لفؤادي وحدتها الممدودة من أنملها
حتى النافذة المكسورة بين الكتفين

حينما يدرك أن على الشاعر أن يقوم بتأسيس هذه البداية الجديدة من خلال طقس التسمية ذاته، حتى ولو كان موضوع القصيدة مغايرا كلية لذلك الذي نجده عند عبدالمنعم رمضان، أو لذلك الذي نجده لدى شاعر آخر هو فوزي خضر الذي يلجأ إلى نفس المنهج في تأسيس تلك البداية المغايرة التي يسيطر فيها الشاعر باعتباره صوت الأنا العامة على العالم الشعري مقابل عجزه كفرد عن السيطرة على الواقع الاجتماعي.

ها...قادم كالنار مندفقا على دربي
أعاند كل ما سنته
– في الأرض – الجهات الأربع، احترقت
ثمار العام بعد العام

صمْتُ: لاجدوى
قتلت الصَمت: لا جدوى
فثوري يا بذور العام
كوني غير ما ألفت فصولي،
غير ما ألف الشجر
كوني تباشير المطر
كوني قمر
ليست له لغة القمر
كوني حروف النار »(٢٨)

فالشاعر هنا لا يعلن فحسب بدايته الجديدة الرافضة لكل ما استنته القوانين القديمة، وإنما يتجاوز ذلك إلى المناداة بالثورة، والاحتفال بفعل الخلق من خلال ذلك التكرار المطرد لفعل الأمر "كوني" ولتكريس طقس الأبداع الجديد الذي يبدأ بتأسيس اللغة الجديدة والمغايرة. فهم الشاعر الجديدة هنا أن تكون لحظة البداية البكر هي نفسها لحظة الدخول في الحالة الشعرية الجديد التي تستأدي الشاعر أن يبذل من أجلها دمه. فالبدء بالأنا يستلزم توصيف حال هذه الأنا لحظة البداية كما في" قصيدة الدم"(٢٩) لوليد منير:

واقف..
ودمي في الفيافي يسيل
واقف
والمدى مدية في جبيني
والسماء حصاة توشوش خطوي
وقلبي حقول الصهيل
ناوشتني سيوف الأغاني
وقرون الغزالات حين اختفت في البعيد
ناوشتني مراعي النخيل
والبحار التي هاجرت في ضفاف الزمان السعيد

وهذا المنطلق الشعرى الذي نلمسه بوضوح في عدد من قصائد شعراء هذه التجربة الشعرية لا يكشف فقط عن وعي بآليات الواقع المرفوضة، وإنما كذلك بوظيفة اللغة ومحتواها الإيديولوجي. ذلك لأن "النص الأدبي يستخدم كلا من اللغة والإيديولوجية بشكل جديد، وهما في مجاله ليسا مختلفين كثيرا، من خلال الانحراف بهما في اتجاه جديد وتجنيدهما لمشروع يتسم بالخصوصية البالغة بالنسبة لهما".(٣٠)

كيمياء الحرف والاعتصام بالكتابة

يقول رولان بارت "تنطوي الكتابة الأدبية، مثل الفن الحديث برمته، على استلاب التاريخ والحلم به في آن واحد. فهي بصفتها ضرورة تشهد على تمزق اللغات المتصل بتمزق

الطبقات وتفتت العلاقات. وهي بصفتها حرية تصبح هي وعي هذا التمزق، والجهد الطامح إلى تجاوزه في الآن نفسه"(٣١). وهذا التوصيف الدقيق للكتابة الحديثة يستوعب أهم تناقضات علاقتها الشائكة والمعقدة بالواقع، ويطرح منطقا جديدا في التعامل مع تلك العلاقة مختلفا عن منطق التماهي أو المحاكاة، ومناظرا لمنطق الفن الحديث في رفضه لكل النزعات التصويرية ولكل ما يربط اللوحه بأي صور خارجها، لأنها في استلابها للتاريخ لا تحاول فصم عرى علاقتها بالواقع فحسب، وإنما تحاول نفي كل ما ينطوي عليه الواقع من خبرة، والتاريخ هو مستودع كل تلك الخبرات. وهي في حلمها بالتاريخ لا تحلم قطعا بالتاريخ الذي نفته، ورفضت منطقه، وإنما تحلم بتاريخ مغاير، والمغايرة تأسيس يتجاوز سلبية النفي والاستلاب، إلى إيجابية الفعل والموقف. وقد لمسنا في النماذج السابقة كيف تتخذ إيجابية الفعل والموقف في القصيدة الجديدة شكلا مغايرا للعنتريات السياسية القديمة. فإن وعي القصيدة الحديثة بذاتها يجعلها تنطلق من هذه الذات قبل المطالبة بأن يكون التغيير خارجها في المجتمع أو السياسة أو ما شئت من المجالات.

ومن هنا فإن التغيير الذي انتاب الموقف من اللغة في القصيدة الجديدة ليس تغييرا عاطلا من الدلالة الاجتماعية أو السياسية أو الإيديولوجية بأي حال من الأحوال. ولكنه تغيير في قلب هذه الدلالات وفي جوهرها. ولأن التغيير الاجتماعي أو الحضاري الذي يتبناه الشاعر جذري وليس شكليا بأي حال من الأحوال فقد امتد في القصيدة ليشمل اللغة ذاتها وعلاقات الألفاظ السياقية داخل تراكيبها. فلم تعد العلاقة بين المفردات محكومة بالمنطق التقليدي السببي على صعيد العلاقات النحوية، ولا بنفس المنطق على صعيد علاقات التجاور والاقتران بين المفردات والدلالات، وإنما بالرغبة الأصيلة في خلق علاقات جديدة، لا تسعى إلى تناول العالم الواقعي أو تصوير علاقاته السائدة. وإنما تتوق إلى خلق علاقات جديدة لا تقل أهمية وتماسكا عن العلاقات القديمة التي تجنبتها. فالمفردات في شعر السبعينات ليست مفردات لتصوير العالم، ولكنها لبنات لبنائه. ذلك لأن التركيب الجديد للكلمات يخلق نسقا جديدا للوجود، وحالة جديدة من حالات الوعي والإدراك. ومن هنا امتلأت هذه الأشعار بالتجاور بين المفردات والخصائص الكيفية التي لم نعتد على إقامة علاقات تجاور أو تفاعل أو حتى تقابل بينها، وبمنطق لا يقل دلالة وثراء عن جدة هذه العلاقات نفسها. وكان هذا المنحى هو الذي دلف منه الإدهاش إلى عالمها، والذي ساهم في تخليق تلك المناخات الغريبة التي تطرح عوالم هذه الأشعار كعوالم مفارقة للواقع لا مرافقة له. وهي مفارقة أقدر على كشف عورات الواقع من كل المرافقات الحرفية أو الفوتوغرافية له، لأنها لا تكشفه من خلال ظل الصورة، وإنما من خلال مقلوبها الذي يجسد ما فيها من تشوهات وندوب.

ولا تتحقق المفارقة في هذه القصائد بقدر ما تتحقق في موقفها من اللغة، واستخدامها لتلك الظاهرة التي أود تسميتها بكيمياء الحرف العربي. وهي ظاهرة يكتسب فيها الإلحاح على القدرات الصوتية والإيحائية للحرف قدرات جمالية تتخلق بمبارحته لعوالمه القيمية أو الدلالية أو الإشارية، وبدخوله في منطقة أود تسميتها بـ"قدرة الكلمات التعزيمية". والتعزيم نوع من السحر، ولكنه هنا سحر الشعر القادر على توسيع أفق اللغة وخلق علاقات دلالية جديدة لمفرداتها. وفي التعزيم أيضا قدر من التكرار التنويمي الضروري لإدخال المتلقي في خرائط شبكة العلاقات السياقية الجديدة التي تتغيا القصيدة خلقها. فقدرة الكلمات التعزيمية تلك تحقق أثرها من خلال مجموعة متراكبة من الحركيات الجديدة التي تحتاج إلى تأسيس أطر تلقيها وإلى العمل على الفصل بينها وبين قواعد التلقي القديمة

التي تعاملنا بها مع المحسنات البديعية التي يبدو للوهلة الأولى أنها إعادة لإنتاج آلياتها، بينما هي في الواقع أبعد ما تكون عن ذلك، حيث يلفت هذا الاستعمال التعزيمي للكلمات النظر لا إلى جماليات الحرف العربي وحدها، وإنما إلى قدرة الحروف على خلق حالة مزاجية أو مناخ معنوي "سيمانتي". ولا يمكن اعتبار هذه الظاهرة نوعا من الترف اللغوي أو التلاعب بالألفاظ الذي عرفته الكتابة العربية في العصور المسماة خطأ بعصور الانحطاط، لأنه لا يمكن فصلها عن مسألة تردي الواقع الاجتماعي بالصورة التي جعلت الكاتب يبالغ في إبراز جمال النصي حتى يتبدى في ضوء جماله الباهر مدى قبح الواقعي المتردي في حمأة التدهور والانحطاط، كما لا يمكن فصلها كذلك عن مسألة الزراية باللغة القومية التي أخذت تشيع في عصر عودة اللغة الإنجليزية، لغة السادة الجدد، للسيطرة على لغة الإعلان، ولغة اللافتات، ولغة الأغاني الشائعة، ولغة الإعلام، وأهم من هذا كله لغة الوظائف ذات المرتبات الباذخة. فإزاء هذا الزحف غير المقدس للغة المستعمرين الجدد يعمد الشاعر إلى التغني بلغته القومية، واستخدام كل قدراتها التعزيمية والسحرية علّها تستطيع برقيتها الجمالية أن تتصدى لهذا الزحف اللغوي الأجنبي، وأن تصد جحافله الأجنبية التي تتقدم باستمرار. ففي الوقت الذي يكرس فيه التليفزيون "العربي" في مصر أكثر من برنامج أسبوعي للأغنيات الإنجليزية والأمريكية الشائعة، ويذيع الكثير من إعلاناته الجذابة باللغة الإنجليزية، لغة السادة الجدد، وتمتلئ الصحف "القومية" بالإعلانات الإنجليزية، يبذل الكاتب أقصى ما في طاقته للتغني بجمال اللغة القومية التي تكرس المؤسسة طقوس الزراية بها. ويجعل لهذا التغني في حد ذاته قيمة دلالية وحضارية كبيرة.

فالشاعر يعي أن ظاهرة نشر الرطانة الأجنبية من الظواهر الخطيرة والخطرة التي سادت مصر منذ السبعينات. وهي غير ظاهرة دراسة اللغات والثقافات الأجنبية المختلفة من أجل توسيع أفق الثقافة الأم واللغة الأم، لأن استمرار هذه الظاهرة من مصادر الخطر على الواقعين الاجتماعي والثقافي معا. ليس فقط لأنها تكشف عن زراية باللغة القومية، واحتقار اللغة القومية ينطوي بالتالي على الزراية بالهوية القومية ـ والشخصية الوطنية ذاتها ـ ولكن أيضا لأن تراجع اللغة العربية أمام زحف الرطانة جزء من محاولة الرجوع بمصر إلى مرحلة التبعية السابقة التي كانت فيها لغتها محتقرة ومهانة، وكانت هذه حال من يتحدثونها. وكانت اللغة الإنجليزية من عوامل الفرز الاجتماعي واللحاق بالسادة المستعمرين الذين يشترطون التخلي عن اللغة الأم والثقافة القومية وبالتالي عن الوطنية ذاتها. أمام هذه الظاهرة الغريبة لا يلجأ الشاعر الجديد إلى الحديث عنها أو استهجانها. ولا يعظ جمهوره بشأن الموقف الصحيح منها. ولا يدبج القصائد في استهجانها فهذا منطق التعامل القديم مع الظاهرة. وإنما يستخدم النص ليجترح الفعل، وليخلق الواقع البديل. ويذهب في موقفه من الكلمة العربية إلى أقصى حدود التحيز لها، وإلى حد التغني بكل حرف من حروفها، وكأن الحرف هو الخندق الأخير الذي يتحصن فيه الكاتب ليصد زحف الغزاة الجدد. ولنستمع معا إلى هذا المقطع من قصيدة "ضد البنفسج"(٣٢) للشاعر حسن طلب:

شبهتك بالدول العربية
وهتفت: أأيتها الدول العربية
في الليل الحالك من أوحى لك؟
أن تدعي أوحالك تفسد حالك
مالك طيشك طال.. وعرشك مال
وجيشك ليس يقاتل بل يقتتل

ولغير سويدائك، سهمك لا يصل
فإذا كانت أقوالك أقوى لك
أو أعمالك أعمى لك
فليبرأ منك الآتون ويلعنك الأول

هنا نجد أن التغني بجمال الحرف العربي يبرز أهمية تردي الوضع العربي على المستويات الحضارية والسياسية معا. وأن تكرار الحروف النغمي العذب يقوم بوظيفة بنائية أساسية في القصيدة، بالإضافة إلى وظائفه الجمالية والصوتية المتعددة. لأن تلك الازدواجية المتناقضة المعنى، والمولعة بالجناس والطباق وغير ذلك من الأساليب البديعية التي تقيم حوارا دائما بين عناصر التماثل والتضاد، تكشف لنا عن مدى ثراء الموقف الشعري بالدلالات. فالليل الحالك الذي يلف المشهد كله بدياجيره هو الذي يحول الوحي إلى وسوسة شريرة. وهو الذي يكسب حرف اللام تلك الإيحاءات بالديمومة التي تشير معها تكرارات الحروف المتغايرة إلى حالات التبدل والتحول. كما أن التغيرات الاشتقاقية داخل اللفظة الواحدة هي التي تزيد من حدة التدهور وبشاعته، وتبلور عنصره الداخلي الكاشف عن مسؤولية المشارك في الوضع عن تدهوره بأقوى مما يستطيع أي تناول مباشر أن يفعله.

إن أحد هموم الشاعر السبعيني الجديد هو البحث عن المفردات البكر حيث "يتكاثر فطر البلاغة"(٣٣) كما يقول عبدالمقصود عبدالكريم، ومن هنا فإن عليه أن:

يفتش في عفن الرئتين
ينام على طحلب يتكاثر في عين جارته
يتذكر رائحة الأمهات العجاف
يفتش
عن لغة تنشر الريح جثتها في الحناجر
عن كلمة لم تثر شهوة في ذكور البلاغة
يفتش حتى يبوح بسر الطحالب
يفتش ثم يفتش ثم ينام وحيدا على نكسة
يفتش عن ولد
في السنين التي سبقت يأسه
ضاع بين التفاعيل والكيمياء
ارتمى في الكوابيس
نفض سترته من تراب الزمان وحلم القصيدة

فالتفتيش عن لغة جديدة وعن مفردات بكر لم تثر شهوة في ذكور البلاغة التقليدية، لا ينفصل في شعر السبعينات عن نفض السترات والأذهان معا من الزمان القديم، وحلم القصيدة القديمة، ومن الضياع في وهاد التفاعيل والكيمياء. لذلك يأخذ الاهتمام باللغة عند أحمد طه شكل الالتحام العضوي والحسي معها، وصيغة الاعتصام بالكتابة من سفه الواقع، فالشاعر هنا في كل محاولاته للتعامل مع الواقع ومع الحياة يتعامل أساسا مع اللغة. ومن هنا تأخذ علاقته بها بعدا من أبعاد الشهوة الحسية التي صاغ رولان بارت تفاصيلها في كتابه المدهش **لذة الكتابة** حيث يصبح الإبداع مواقعة للغة

وتعاملا حسيا معها. ولنستمع معا إلى هذا الجزء من قصيدته "حال الرائحة": (٣٤)

تبعث من خلف قميص
القطن رسائلها
فتصير كتابا في النسيان
يجمع كالمجذوب
أداة الوصل
وواو العطف
وتاء التأنيث
يجمعها فيفر الصوت
وتلتحم الشفتان
يفتحها
فيغوص الألف المنتصب
القائم
تخترق فضاء الحجرة
مئذنتان
فتلتويان
وتعتدلان
وترتعشان
تشتبك على الظهر الناعم
كفان
الأولى تلحس سقف
الرقبة
والأخرى تلتهم الردف النافر
فتموء حروف المد الساخنة
الظمآنة

هنا تصبح التجربة الحسية مع المعشوقة تجربة مع اللغة ذاتها، والتجربة اللغوية نوعا من الشبق الحسي في عناق العالم. فلا نعرف أن كانت تلك التي تبعث من خلف قميص القطن رسائلها هي المعشوقة المدثرة بالثوب القطني الشفيف، أم أنها اللغة المخزونة هي الأخرى في القراطيس والرقاق والأوراق المصنوعة من نفس القطن. ولا نعرف إن كان كتاب النسيان هو نتاج الاندغام في المعشوقة ونسيان ما عداها في لحظة العناق والشبق، أم أنه شرط التخلي عن المحفوظ اللغوي القديم حتى تتكشف له اللغة الخبيئة عن مكنوناتها المذخورة. فالكتابة هي التي تحيل صورة العالم وتكشف عن المتعدد في الواحد، وهي التي تتيح للشاعر الحديث التوحد مع شاعريته ومع قصيدته بصيغ وأشكال متنوعة. فهذا علي قنديل يقول لنا: (٣٥)

أنا الشعر
والشعر ياقوتتي الأنثوية
هل الكون يعلم أني أغني لآخر ما

بعثرته البرية
أنا النار، والشعر
لحمي
وكفاي حمالة للحطب
هل الريح تعلم أني انفلاق الشعاع
وأني انعتاق الغضب

الشعر هو إذن الهوية، وهو الانعتاق الوحيد الممكن لهذا الغضب الذي يملأ وجدان الشاعر الحديث إزاء كل ما يحدث له ولمجتمعه على السواء. فهو الذي يستطيع استيعاب التناقض والتعبير عنه في آن، حيث:

تتهادى القصائد
تبسط أطرافها في الغيوم
على قمة
من صراخ الأحياء
تحبل بالصرخات
وفي كوة من حماقاتها
تتصاغر
تأكل أنفاسها مثلما يأكل البحر
أنفاسه(٣٦).

التحرر من البنية المنطقية وإرجاء الإشباع الدلالي

كانت اللغة هي المدخل الذي دلف منه المدهش والغريب إلى ساحة القصيدة الحديثة كما أشرت من قبل. لكن المدهش والغريب كانا ضروريين بالنسبة لهذه الأشعار كوسيلة لتحرير الواقع من الاستنامة إلى دعة الرتابة والكسل العقلي والتمرغ في أوحال التردي والتدهور الذي تعرفنا على كثير من صوره في عقد السبعينات الغريب. كان الإدهاش هو صدمة الإفاقة، والإغراب هو أداة الكشف عما في الواقع من بشاعة، أو عما يمكن أن يقدمه البديل أو الواقع المقلوب أو المرتجى من وعود، هي التي أدت إلى إبحار شعر السبعينات في سفائن الحلم عله يجد في ساحته بعض الخلاص. فالحلم ـ كما عنون عبد المنعم رمضان ديوانه الأول ـ هو "ظل الوقت ظل المسافة". والحلم في هذه الأشعار نوع من التحرر النسبي من قوانين الواقع أو تعليقها، لا بغية مفارقة هذه القوانين كلية، وإنما بغية الحوار الخلاق معها، والجدل مع مكوناتها الأساسية. وهو أيضا من أدوات تحرير الصورة الشعرية من المنطق القديم. ذلك لأن الصورة الشعرية في معظم نماذج القصيدة التقليدية للشعر الحديث كانت تنهض على بنية منطقية ما لبثت أن خلقت لها محفوظها الثابت من الإحالات والعلاقات والرموز. وما لبث هذا المحفوظ الثابت أن تحول إلى مجموعة من القواعد التي تتحكم في صياغة الصورة وفي تلقيها على السواء، والتي تحول غناها الإشاري إلى شيئ قريب من جمود الكليشيهات القائمة على المنطق السببي الذي يربط العلة بالمعلول، بطريقة يتقلص

فيها الشعر عن هذا الرباط كلما افتضح منطقه. فجوهر الشعر يعادي التوقع الذي لا يخيب ظن المتوقع، ويسعى دائما إلى إجهاض مثل هذا النوع من التوقع، وطرح وعوده المفاجئة التي لا تقل أهمية ما بها من مفاجأة عما بها من عطاء.

لذلك سعت القصيدة السبعينية الحديثة إلى خلق "منطقية جديدة مضادة للألفة، هادمة للتوقع، قائمة على التناقض المفاجئ، والحدة المباغتة، والتكثيف الراقي. تأخذ أشياء العالم وموجوداته إمكانيات تحول وكينونة وفعل لانهائي، ولامحدد. فالنهاية والتحديد هما نقيض قصيدة السبعينات، والصيرورة الأبدية هي هاجسها الخفي".(٣٧) فالتحرر من البنية المنطقية السائدة للصورة الشعرية، هو أحد وجوه ثورة هذه الحركة الشعرية الجديدة على التركيبة السائدة للعلاقات الصانعة لنسيج الواقع الاجتماعي ومؤسسته الثقافية على السواء. فلا يمكن على الصعيدين الجمالي والمنطقي الفصل بين تغير البنية السائدة للصورة الشعرية، وما يترتب عليها من تدمير لعلاقات المفردات اللغوية الثابتة، وبين الرفض الساري في أشعار السبعينات للتركيبة الاجتماعية والسياسية المسيطرة. ذلك لأن التناظر بين البنيتين الاجتماعية والأدبية حل مكان العلاقة المباشرة بين النص والواقع الاجتماعي التي سادت في الأشعار السابقة. ولأن شعر السبعينات يتسم بنفوره الواضح من التعامل مع الشعارات والمواقف السياسية من المنطلق الخطابي والهتافي الذي اتسم به منهج تناول القضايا السياسية في شعر المناسبات التقليدي منه أو الذي ينتمي لمدرسة الشعر الحديث، فقد آعتمد بنية جديدة لتركيب الصورة الشعرية لا نجد نظائرها في شعر المدرسة الحديثة السابق عليه إلا لدى محمد عفيفي مطر وأدونيس.

ولنقرأ معا هذه النماذج من عدد من شعراء هذه الحركة الشعرية الجديدة. فمطلع قصيدة أمجد ريان "أمس كائنا"(٣٨) يبدأ هكذا:

في المدى الطازج
اصطفت الأرائك الشفافة التي
تكاد أن تطير
في المدى الطازج
اصطفت الثيران خائرة
وكنت أقرأ الإبريق
ألوح بالبياض

وهو مطلع لا علاقة له بالسريالية كما وصفه البعض، ولا حتى بأنسنة الجمادات، لأن ما يهم الشاعر هنا ليس مجرد الإدهاش، وإنما تغيير البنية المنطقية التي قامت عليها آليات توليد الدلالة، وبالتالي تأسيس علاقته مع الواقع على أسس جديدة تتولد فيها الدلالات وفق منطق مغاير، يعتمد على استثارة التوقعات دون إشباعها، وعلى توجيه القارئ لا في طريق مستقيم أحادي الاتجاه، وإنما في دغل كثيف من الطرق المتشعبة. استمع أيضا إلى هذا المفتتح من قصيدة أحمد طه "وأنا أسري إليها":(٣٩)

الأرض في زمن الجفاف تمد لي كف السؤال
"عشقتني في المهد كيف تغادر الصدر الذي"

ـ قتالة كل الصدور وخائنة
والبحر يأخذني إليه وينحني
"الأرض تفترس الذين تحبهم، فاهرب إليّ.. تعانق
الموج السخي، وتشتهي الترحال"
وسمعت صرخات الذين عشقتهم فتكسرت

إن تأسيس علاقة النص بما هو خارجه لا تتم هنا بأي حال من الأحوال وفقا للتسلسل التقليدي الذي يتوافق فيه إيقاع التتابع النصي مع منطق التتابع الخارجي، وإنما وفقا لمنطق آخر مغاير يعتمد على المقاطعات والاقتحامات المفاجئة التي تتعمد إجهاض التوقع. ويؤسس برغم كل ما فيه من فجوات واقتحامات متعمدة، بل وقسرية في بعض الممارسات الأقل جودة أو تمرسا أو إقناعا، علاقة تواز عميقة مع الواقع والأطر المرجعية التي يتعامل معها، ولكنه من النوع الذي أسميه بتوازي التضاد. أي التوازي الذي لا يجنح إلى إقامة علاقات من التماثل والمضاهاة، وإنما يتعمد كسر التماثل وإقامة عالمه على مستوى آخر مفارق لعالم الواقع وأطره المرجعية. إنه تواز يتعمد تأسيس مرجعيته المغايرة في مواجهة المرجعية السائدة، وبلورة منطقة المختلف الذي يحتاج إلى المنطق المتعارف عليه احتياجه للنقيض الذي يكشف ما فيه من تباين. فالتوازي مع متغيرات الواقع فيه ينطوي كذلك على تضاد وتناقض حادين مع آليات التعبير الشعري القديمة. ومن هنا فإن أحد شروط تحقيق هذا التوازي مع المتغير الواقعي الجديد، هو فصم عرى العلاقة مع منطق التمثيل الشعري القديم. وبالإضافة إلى هذا كله فإن الاقتحام التناصي في مفتتح أحمد طه لا يقل قدرة وسطوة على اقتحامات الواقعي. بل هو أحد الأدوات الشعرية الفاعلة في توليد الدلالة، لأن وعي النص الجديد بنصيته لا يقل عن وعيه بمرجعيته كما ذكرت من قبل.

وهناك مجموعة مهمة من الاستقصاءات الشائقة في هذا المجال يقدمها شعراء قصيدة النثر مثل محمد عيد إبراهيم ومحمود نسيم ومحمد بدوي، أو شعراء المراوحة بين بنية قصيدة النثر النغمية والبنية العروضية القائمة على وحدة التفعيلة مثل رفعت سلام. وهي استقصاءات تستحق التوقف عندها في دراسة مستقلة آمل أن تتاح لي فرصة العودة إليها قريبا. لكنني أحب أن أشير هنا إلى مسألتين أولاهما أن تغيير منطق بنية الصورة يصل في بعض الحالات إلى درجات من التوهج الشعري والحسي كما في "وردة الفوضى الجميلة"(٤٠) لرفعت سلام:

وردة في الأفق تنمو
والسفائن مثقلات بالرحيل
الموج يحمل وجه عاشقة،
وعاشقتي تصير الآن بحرا
لين الجنبات
مفتوح المرافئ والشطوط.

وثانيهما أن بنية الصورة الشعرية، بل بنية القصيدة نفسها تعتمد ما أود تسميته بمنهج إرجاء الإشباع الدلالي الذي يتخلى فيه الشاعر عن اليقين الجامد في صياغة الصورة

وتلقيها، ويستعيض عنه بفتح باب الاحتمالات اللانهائية التي تستثير القارئ لاستنباط الدلالات ثم ترجئ إشباعها، وتأخذه في مسارات جديدة تستثيره فيها لاستنباط دلالات جديدة ماتلبث أن ترجئ إشباعها وهكذا، مما يثري عملية الاستجابة الشعرية ويعمقها. ويحرر الشعر بالتالي من قواعد التلقي الشرطية التي أصبح القارئ معها ككلب بافلوف باستجاباته الانعكاسية المباشرة والمكرورة لمحفوظ القصيدة الحديثة. فإرجاء الإشباع الدلالي في القصيدة الجديدة هو أحد الاستراتيجيات النصية الأساسية التي تميز تلك التجربة الشعرية عما عداها، وتؤسس ملامح حداثتها وآليات علاقتها المراوغة بالواقع الاجتماعي في آن. فلم تعد غاية القصيدة الإبلاغ كما كان الحال في الماضي، فليس ثمة رؤى يقينية يطمح الشاعر إلى إبلاغها لقارئه، ولم تعد مهمة القصيدة محاكاة العالم الخارجي أو التعليق على ظواهره، فقد فقد العالم الخارجي نفسه منطقيته راتساقه الذي يمكن محاكاتهما أو التعليق عليهما. ولم تعد غاية الشاعر التعبير عن قضايا الواقع أو التحريض أو الإثارة الخطابية الزاعقة، فقد اثبتت مسيرة الوقائع لاجدوى هذا المنهج التعبيري السقيم. ومن هنا كان رفض الشاعر السبعيني الصارم لها في أكثر من نص، وإن كان من أقذعها نص حسن طلب: (٤١)

لابد من شئ حقيقي قوي
فماذا يستطيع الآن هذا البلغمي؟
يمحور الرؤيا ويعطي الأولوية للثقافة؟
يستفز الشعب بالشعر المباشر؟
يستثير مشاعر الجمهور؟
ينتدب الفحول من الثقاة؟
يعيد ترتيب الجهات؟
يحرض الطبقات؟
يفشي سره للأغلبية؟
هل يؤلف صيغة وسطية لتكون بين الأبيض العنسي
والشيخ الرئيس؟
وبين هيجل وابن باديس؟

لقد أدرك الشاعر الحديث ضرورة البحث عن شيئ حقيقي، لأنه لم يعد ممكنا الاستمرار في هذا المسار الذي يكشف الشاعر من خلال قدرته التهكمية البارعة على عقمه ولا جدواه.فلم يعد باستطاعة الشاعر الحديث اللجوء إلى مثل تلك الشعارات، وإنما أصبح همه أن يخلق عالما موازيا لعالم الواقع وقادرا على الحوار الجدلي الخلاق مع ظواهره وقضاياه. فالشاعر الحديث غارق في بلبال العالم بنفس درجة انشغال أسلافه بها، بل وربما بدرجة أعمق. ولايزال مشغولا بقضاياه الاجتماعية والسياسية، بل وملتزما برؤى التقدم إن لم تكن تلك المصطلحات قد فقدت دلالاتها من كثرة ابتذال أسلافه لها. ولكن تعامله مع كل هذه المشاغل القديمة هو الذي يحولها إلى مجموعة من الرؤى والمشاغل المختلفة كيفيا عما سبقها.

ذلك لأن الشعر الحديث، بكل ما يحمله مصطلح الحداثة من معنى، يخلق أنساق عالمه بطريقة مغايرة كلية لتلك التي تعامل بها أسلافه مع مادتهم. ليس فقط لأن علاقته بالعالم قد تغيرت، أو لأن العالم نفسه قد تبدلت صورته بطريقة استوجبت التعامل معه بشكل مغاير، ولكن أيضا لأن الحداثة نفسها قد أجهزت كلية على البنى الفكرية التي ولدت

مفاهيم الانعكاس، أو مفاهيم الشكل والمضمون التي شكلت القاعدة الفلسفية التي قامت عليها أسس البناء الشعري السابقة. فلم نعد هنا بإزاء شكل ومضمون، أو حتى رؤية وأداة مهما كانت علاقة التفاعل بينهما، وإنما بإزاء ما يسميه يوري تينيانوف بجدل العناصر المسيطرة والعناصر الثانوية الذي يتم فيه إبراز بعض العناصر على حساب دفع بعضها الآخر للخلفية. وهو جدل لابد أن "نعي فيه أن عملية إبراز أو تسييد بعض العناصر يتم في توتر مستمر مع عملية تأخير بعضها الآخر أو دفعه للخلفية. وتكمن أهمية هذا المفهوم الشعري باعتباره مغايرة للمفاهيم القديمة أنه يؤسس نسقه في تضاعيف العمل الفني نفسه، بينما كانت المفاهيم السابقة تدفع العمل إلى الخلفية في سياق فرضها لعناصر وأنساق خارجية عليه تشمل فيما تشمل في نهاية الأمر المشاكل الاجتماعية والذوق المسيطر والصيغ الأدبية السائدة في المرحلة"(٤٢). وقد أدت العودة إلى النص الشعري واستقاء النسق من داخله إلى تعزيز استقلالية البنية الشعرية، وبالتالي استقلالية الشفرة الشعرية التي ينهض تفردها على تخليق علاقات دلالية جديدة. وهي علاقات يلعب منهج إرجاء الإشباع الدلالي دورا هاما في تأسيس أجروميتها وفي تنحية الأجرومية القديمة عن أفقها.

ويعمد الشاعر إلى استخدام استراتيجيات نصية متعددة لتحقيق ذلك، منها أن يحاول بالإمعان في التخصيص أو الإغراب إغلاق عالم القصيدة أمام آليات التلقي التقليدية، وإن تطلب هذا في بعض الأحيان تقديم بعض التنازلات النصية والمنطلقية من حيث منهج التعامل مع الواقع، أو وضوح الموضوع في مقابل خصوصية أدوات تحقيقه كما هي الحال مثلا في قصيدة حسن طلب "زبرجدة الخازباز"(٤٣) التي مطلعها:

ما لم يكن سيصح صح
ولم يكن سيجوز جاز:
يبس السحاب
تبخر القاموس
كيف إذن سيحيا الأنقليس؟
وكيف يفلت من إسار المرمريس الخازباز؟
لابد من شيئ لينجو من هلاك مقبل
هل يستعين بحسه الفطري؟
أم بخياله الحفاز؟
هل يقتفي أثر الجنادب؟
يهتدي بالقطرب الليلي أو نار الحباحب؟
أم يكور نفسه ـ عكس الفراشة ـ كالعكاشة
جاعلا من قرن الاستشعار محورنحيه الآتي
ومن نسج الرتيلى حوله قطب ارتكاز؟

فالشاعر يفتتح القصيدة بتلك الجملة التقريرية التي تنتمي من حيث بنيتها ومحتواها معا إلى عالم البلاغة الشعرية القديمة "مالم يكن سيصح صح، ولم يكن سيجوز جاز" حتى يتمكن بعد ذلك من إغراء القارئ بالدخول في تضاريس خرائط القصيدة الممعنة في الخصوصية. وحتى يتقبل مفرداتها التي تؤسس معجما خاصا يستخدم الألفاظ غير المطروقة والكلمات المهجورة لتكون غربة عالم القصيدة اللفظي مناظرة لغرابة الوقائع

اللامعقولة التي تتعامل معها، والتي أصبحت بفضل سلم القيم الاجتماعية والأخلاقية المقلوب والسائد برغم ذلك أمرا مألوفا لاغرابة فيه ولا استهجان لما ينطوي عليه من تشوه. ولتكون الكلمات المهجورة هي المقابل للقيم المهجورة والأخلاقيات المستباحة في واقع السبعينات والثمانينات الغريب. ومن هنا كان استخدامه لمفردات الأنقليس (ثعبان السمك) والخازباز (حشرة الحدائق) والقطرب والحباحب (من الحشرات التي تضيئ ليلا) والعكاشة والرتيلى (نوعان من العناكب) وغير ذلك من عشرات المفردات التي استلزمت من الشاعر أن يقدم معجما لشرحها في نهاية القصيدة. صحيح أن البنية الموسيقية العذبة تستهدف إدخال القارئ في عالم القصيدة وإرجاء البحث عن معاني المفردات الغريبة، بل واستبدالها بالكثير من الغرائب الكثيرة التي زحمت العالم والتي تستثيرها بقية المفردات المألوفة التي تخضع علاقات التجاور السياقية بينها وبين المفردات المهجورة لمنطق تركيبي حديث ومتعمد معا.

وبالإضافة إلى ذلك فقد لجأت القصيدة أيضا إلى المزاوجة بين هذا المنهج وبين أكثر استراتيجيات تحقيق إرجاء الإشباع الدلالي شيوعا وهي الاعتماد على الصيغة الاستفهامية التي تستحث القارئ على التفكير والفاعلية دون أن تقدم له إجابات يقينية على ما تثيره من تساؤلات. فوليد منير يبدأ قصيدته رباعيات: (٤٤)

عيناك منفى أم وطن؟
عيناك منفى أم جدار سد وجه الشمس عني؟
يامن تسافر في دمي ..
وتبادل الجرح الشجن
الآن نبكي أم نغني؟

فلسنا هنا أمام ذلك الاستفهام الاستنكاري الذي ألفناه من قبل في الشعر، ولكن إزاء تساؤلات محيرة يطرحها الشاعر على الواقع والقارئ معا. ويستهدف منها إدخاله في شبكة منطق التلقي الجديد، بما فيه من خصوصية في توليد الدلالات، والتعامل مع ما تستثيره القصيدة من توقعات.

ولابد هنا من تناول الإشكاليات الناجمة عن اتهام هذا الشعر الجديد بالغموض، وبالتالي بغياب الوضوح الذي اعتاد القارئ والناقد على السواء عليه في تلقيه للأشعار السابقة على هذه الموجة الجديدة. وهو ينطوي في حقيقته على اعتراف من القارئ والناقد معا بالعجز عن الدخول في الخرائط الدلالية لهذا المنطق التعبيري الجديد. فالحديث عن الوضوح في الشعر خاصة ينطوي على تسليم بمجموعة مألوفة من آليات التلقي والتفسير التي يتم وفقا لها فك شفرات الرسالة الشعرية بالعودة إلى أنساق معترف بها ومتواضع عليها بين الشاعر والقارئ. إن ما يستهدفه الوضوح كما يقول جيمسون هو "السعي إلى التعجيل بدفع القارئ لقبول أفكاره هو. والعنصر الأساسي الغائب في هذا الاتهام هو أن الوضوح المفتقد هنا، والمسلم بإيجابيته وأهميته، ليس في الحقيقة إلا شكلا من أشكال التعمية. ذلك لأن عادات القراءة التخطيفية اللاواعية، والتصفح المتسرع للصحف والكتب على السواء، والترديد الببغائي للشعارات السياسية، بل وحتى الإعلانية هي من الأسباب الكامنة وراء إصرار الشعر الحديث على مادية اللغة وكثافتها، وعلى أهمية الإحساس بالكلمات لا باعتبارها أشياء شفافة يمكن اختراقها بل باعتبارها كيانات في حد ذاتها"(٤٥). وهذا كله من

العوامل التي حدت بالقصيدة الحديثة إلى استخدام منهج إرجاء الإشباع الدلالي وإدخال القراء في شبكته المغوية.

الرفض السياسي وتوقد الحس الاجتماعي

من أكثر الاتهامات التي توجه للقصيدة الحديثة في السبعينات هي الاهتمام بالشكل على حساب الحس الاجتماعي. وهو اتهام يصل في بعض الأحيان إلى وصمها بالإسراف في الشكلانية وإلى القول بغياب البعد الاجتماعي كلية من معالجاتها. وليس ثمة ظلم لهذه القصيدة أفدح من هذا الاتهام الجائر. لأن شعر السبعينات مشغول إلى أقصى حد بهموم الواقع وشجون السياسة. لا يقف في هذا عند حدود الهم الوطني الضيق، وإنما يتجاوزه إلى الهم العربي الأكبر. فهذا محمد سليمان يشغله موت مواطن تونسي مهاجر في نيس ركلا بالأقدام فيقرأ في هذا الحادث الصغير تجليا لحالة التردي العربي الشاملة في قصيدته "فاتحتان للعبيدي المقتول وفاتحة لكم"(٤٦):

من قتل العبيدي؟
لم يمت في نيس
لم يقتله شبان الحديقة؟
مات في تونس، في بيروت
في مكة، فوق النيل
أنتم قاتلوه....رأيتكم
تستأصلون بلاده من مقلتيه،
وتسرقون دمه
ورأيتكم تستدرجون الله كي يعطيكم سيفا
وتأشيرة دفن

فالمسئولية عن قتل العبيدي عند الشاعر لا تقع على عاتق قاتليه من الشبان الفرنسيين الطائشين الذين دفعهم التعصب إلى قتل هذا الأجنبي الغريب الذي جاء للإقامة في مدينتهم، وإنما يتحملها الذين دفعوه إلى الاغتراب عن مدينته تونس، والذين قتلوا مواضعات الحياة الإنسانية في المدن العربية من مكة إلى بيروت ومن القاهرة إلى تونس. هؤلاء هم الذين نزعوا بلاده من مقلتيه، ودفعوه إلى الهجرة، بعد أن سرقوا دمه وحاكوا بدهاء المكر تفاصيل المؤامرة التي أدت إلي موته هناك في الأرض الغريبة.

فاستجاب الله للمكر..
ابتلاكم بفضول النفط والكبريت
أعماكم فأحرقتم أصابعكم
لماذا نستر العاهات في المدن الغريبة؟
يهتف واحد عرب
فتلجئنا الكلاب إلى جحور الخوف،

هل عرب تساوي لعنة
أم أنها تصف الفساد
تشير للجد الذي ينحل(٤٧)

فالشاعر هنا يعي تفاصيل تجربة الخروج العربي وما تنطوي عليه من وضع مأساوي، حيث انبثق النفط في بقاع معينة من المنطقة العربية فاختلت بتدفقه خريطة الوطن العربي إلى الحد الذي أدى إلى استباحة المواطن العربي في وطنه قبل استباحته في الأرض الأجنبية والمناخ المعادي للعربي. فما يحدث للتونسي المهاجر في نيس ليس إلا نتيجة منطقية لتناقضات الوضع العربي الأليم. وما أكثر تجليات الغضب ورفض آليات الواقع العربي في قصيدة السبعينات الجديدة لدي محمد سليمان وهو من أكثر شعراء هذه الكوكبة وأشدها حسا اجتماعيا ، حيث يبلغ هذا الغضب في بعض قصائده مراتب الأهجيات القاسية، ففي قصيدة "مواجهة"(٤٨) نقرأ:

هذا الركام الضبابي ليس العروبة
هذا ضريح
تمدد من آخر المتوسط حتى الخليج
على رأسه النمل والقمل
والبدوي تربع ممتلئا بالطعام
ومنتشيا بالبلادة
تهوي عليه الصقور تخطف عينيه
تأكل كفيه
وهو يفتش في عفن القلب
عن صورة للبطولة

ويشاركه حسن طلب نفس الرؤية في كثير من قصائد ديوانه المهم **زمان الزبرجد** وإن اتشحت رؤيته فيه بمسحة من التهكم الشفيف الذي يصل ذروته التعبيرية في قصيدته الديوان **آية جيم** التي تستحق وحدها وقفة متريثة في المستقبل، حينما يتاح لها أن تنشر لتكون في أيدي القراء. لكننا سنتوقف هنا عند مطلع "زبرجدة الغضب":(٤٩)

هُن
ويهون
وهان
دع عنك الشعر وقل:
إن الكلمات هوان
والتاريخ العربي هوان
والخيل العربية،
والأنساب .. الألقاب
فقحطان وعدنان
في الذلة سيان

لكن أهاجي الوضع العربي في قصائد السبعينات لا تنطوي على أي حس شوفيني، لأن فيها من مرارة هجاء الذات ما ينأى بها عن كل تعصب شوفيني ضيق الأفق. حيث تكشف معظم هذه الأهجيات عن ضيق الشاعر بحالة التردي التي لا يعاني منها وطنه الأصغر فحسب، وإنما تشمل كل مناحي وطنه العربي الأكبر. وتؤكد لنا أنها لا تنطلق من موقف منفصل عن الموضوع وإنما من داخله، لأن هم الشاعر لا يقتصر على علاج أدواء واقعه فحسب، وإنما يمتد إلى الاهتمام بالسياق العربي الذي يتفاعل بشكل حاد مع كل ما يدور في وطنه. والانشغال بالسياق العربي في القصيدة الحديثة ليس كله هجائيا، لأن التغني بالظواهر الإيجابية في الواقع السياسي العربي ينال هو الآخر حظه من الاهتمام. فهذا هو أمجد ريان يكرس ديوانه الأخير (أيها الطفل الجميل .. اضرب) للتغني بالانتفاضة الفلسطينية ولتمجيد بطولة أطفال الحجارة الفلسطينيين الذين فتحوا للأمل العربي أفقا جديدا بعد أن تكاثفت الظلمة من حوله. ذلك لأن هؤلاء الأطفال، كما يقول بدر الديب في مقدمته للديوان "قصائد صغيرة مسنونة مثل قطع الحجر" والتي يكشف عنوانها عن طموح تلك القصائد في أن تكون هي الأخرى نظير حجارة الأطفال المسنونة، "يقدمون لنا جميعا مرآة نرى فيها أنفسنا، ونحن نراهم ونتابعهم، ونتحقق فيها من قصورنا وتخلفنا عن أن نكون معهم في لحظاتهم وأفعالهم وأحلامهم ... ما أعظم أولئك الأطفال، وما أعظم ما يضعونه أمام أعيننا من غايات: فهل نرى؟ وهل نسمع؟ وهل سنتعلم ما يقدمونه لنا من أبجديات وبديهيات؟ وهل سنستطيع أن ننقل ما نتعلم منهم إلى فعل حضاري متصل يستنقذ أمتنا العربية كلها ويخرجها من هذا المأزق التاريخي الذي نتحرك فيه، وكأننا مشلولون، ونتكلم فيه، وكأننا خرس، ونسمع فيه ونرى، ونحن صم عميان"(٥٠).

هذه التساؤلات التي صاغها بدر الديب في مقدمته هي ما يحاول الديوان طرحها، ولكن الشاعر لا يطرحها من خلال دقة المفكر كما يفعل بدر الديب، وإنما عبر التغني بهذا الطفل العربي الجميل الذي غير وعينا بأنفسنا وبواقعنا على السواء:

أيها الطفل الجميل
اضرب
ها هو الضوء يتخلق
اضرب
صعدت زمانا ونسجت مدى
فاضرب تجاعيد الهواء
واصعد في كتاب الحلم
يلوح الوحي لك
والشبابيك تصحو
البساتين في الخلف،
والبريق في الأصابع(٥١)

هذا الفعل المغير الطالع من صمود أطفال الحجارة الذين استهانوا بكل جبروت العدو بعد أن استسلمت له الأنظمة العربية هو قطرة الأمل الوحيدة في واقع عربي يحاصر الشعر والشاعر في كل موقع، واقع يرفض الشاعر كل ما فيه من زيف وتشوه. ولا يقتصر رفض

الشاعر للتردي على كشف مسالب الوضع العربي، ولكن هذا الكشف هو نتيجة لانشغاله بكل صنوف التدهور في واقعه وفي ذاته على السواء. والتي تؤكد وفرتها وشيوعها بين الشعراء جميعا أنها إحدى سمات تعبير هذا الشعر بالرفض عن الكثير من سلبيات الواقع وعن الضيق بما آل إليه الحال. إذ يعلن وليد منير بشكل سافر:(٥٢)

أرفض وجهي ، ودمي، وجسدي..
أبدأ من لاشيئ
وأنتهي حيث بدأت
أحاول التأليف بين النار والماء، وأهوى من سماء
الحلم
أبحث في انكسار صوتي
وازدواج رؤيتي
عن صورة العالم أو عن جوهر اليقين

ويأخذ هذا الرفض المطلق صيغته الحادة من رفض الذات نفسها باعتبارها تجليا من تجليات هذا الواقع المرفوض، وهو رفض يسعى إلى تأكيد مجموعة من مقولات القصيدة السبعينية الأساسية، من أهمية البداية الجديدة، إلى الاعتراف بأنه لايمكن تحقيق أي إنجاز ذي قيمة دون تحقيق هذه البداية المرتجاة، إلى تعزيز أهمية التأليف بين المتناقضات، ودور الازدواجية في بلوغ مراتب اليقين. لكننا لا نستطيع أن نتجاهل أن في هذا البحث عن جوهر اليقين نوع من السخرية الشفيفة التي يمتزج فيها التهكم باستدعاءات تناصية قديمة من موروث تجربة الشعر الحديث قبلهم. ومن هذا الموروث الذي تعاملت معه القصيدة السبعينية الاهتمام بحالة التناقض بين الإنسان والمدينة والتي تطل علينا في قصائد أكثر من شاعر. ذلك لأن المدينة كما يقول لنا جمال القصاص في قصيدته "رماد الاردواز":(٥٣)

المدينة لا تصطفي عشاقها
تطاردهم في ذبول الشعاع
فينكفئون على دمل الذكريات
غلالات ضوء أباريق موشومة بالرحيل
أكل الورود تخبئ تحت الرحيق السكاكين؟
من يشتري للقميص يدا ؟
أو يعلقه في ضلوع الزنازين
شمسا، بقايا كفن؟
ألا شيئ يوقظ هذا التراب؟
التماثيل تلفظ أسماءها في عظام الميادين
واللافتات تقيئ ملامحها في رفوف
الفتارين ...تعوي.

هنا لاتزال المدينة هذا الكيان الملغز الذي يلقي على الشاعر الأسئلة. وأمام أسئلة المدينة تفيض القصيدة بالصيغ الاستفهامية والتعجبية وبمفردات الصدمة والخوف من قسوة

الحياة في المدائن الكبرى. وتعود إلينا أطياف من قاموس أحمد حجازي، أشهر هجائي التجربة الحضرية في الشعر الحديث، من عشق وذبول ومطاردة وانكفاء وشعاع، وغلالات ضوء، ودمل ذكريات، وبقايا كفن، وأباريق موشومة بالرحيل وتماثيل تلفظ أسماءها، ولافتات تقئ ملامحها، وفتارين تعوي وغير ذلك من مفردات المعجم الرومانسي في تعامله مع التجربة الحضرية. لكن تناول جمال القصاص لتجربة المدينة يختلف اختلافا كبيرا عن تناول حجازي التقليدي لها برغم التشابه الظاهر في المنطلق والمعجم الشعري ومنطق بناء الصورة. فبدلا من أن يشكل مثل هذا المقطع محور القصيدة وجل عالمها عند أحمد حجازي، فإنه لا يتجاوز في قصيدة جمال القصاص أن يكون أحد العناصر الصانعة لفسيفساء التجربة الحضرية المتعددة الجزئيات المتراكبة الحالات، بل إنه فيها من العناصر التي تدفع بها البنية الشعرية إلى المؤخرة لتبرز عناصر أخرى على حسابها، وإن كان انتماؤه إلى الموروث الشعري لتجربة المدينة يشده أحيانا للمقدمة ليبرز هذا الشد والجذب بعض التوتر الذي تنطوي عليه التجربة الشعرية عنده. ومثل هذا المنطق نجده أيضا في قصيدة حلمي سالم "شين عين راء": (٥٤)

ما لهذه المدائن/ مبهمة أليفة؟
مالهذه الجنائن/ وديعة مخيفة؟
نارها قطيفة
وأشجارها شفافة كثيفة
فويحي من الوخزة الرقيقة العنيفة؟

حيث تلعب الاستدعاءات التناصية دورا مماثلا لذلك الذي لعبته جدليات التقديم والتأخير في قصيدة جمال القصاص، وحيث تتعمد الصياغة إبراز التناقضات والمجاورة بين المفردات المتضادة. للكشف عما في التجربة من كثافة وتعقيد، وللإجهاز على مقولات أحادية الرؤية وواحدية التأثير ونعمة اليقين بعدما أجهزت عليها تعقيدات الواقع الجديد.

هذه مجرد مداخل للتعرف على بعض ملامح عالم هذه القصيدة السبعينية الجديدة، ولآليات علاقتها الشائقة والمعقده بالواقع الذي تصدر عنه وتتوجه إليه، أرجو أن تكون فاتحة قراءات أوسع لعوالم هذه التجربة الشعرية التي تستحق منا المزيد من التريث عند انجازاتها والدراسات التفصيلية لشعرائها في المستقبل.

هوامش

١- للمزيد من التفاصيل راجع:
Adolfo Sánchez Vázquez ,*Art and Society: Essay in Marxist Aesthetics* (London: Merlin Press, 1973), p. 112.

٢- للمزيد من التفاصيل راجع **المرجع السابق**، ص ١١٤.

٣- للمزيد من التفاصيل راجع **المرجع السابق**، ص١١٦.

٤- للمزيد من التفاصيل راجع:
Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, trans. Geoffrey Wall, (London: Routledge & Kegan Paul, 1978), p. 53.

٥- للمزيد من التفاصيل راجع **المرجع السابق**، ص ٥٣ .
٦- للمزيد من التفاصيل راجع أ. أ. ريتشاردز، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٢)، الفصل الرابع، ("التوصيل والفنان")، ص٦٤-٧٣.
٧- للمزيد من التفاصيل راجع:
Eliseo Vivas, *The Artistic Transaction: Essays on Theory of Literature* (Columbus : Ohio State University Press, 1963), p.98.
٨- راجع **المرجع السابق**، ص ١٧٩.
٩- للمزيد من التفاصيل راجع:
Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 1973).
١٠- محمد سليمان، "مواجهة"، **إضاءة ٧٧**، القاهرة، العدد التاسع، يناير ١٩٨٣، ص ١٩، وقد نشرت هذه القصيدة كذلك في ديوانه الثاني، **القصائد الرمادية**، (القاهرة: دار الفصحى، ١٩٨٣)، ص ٨٤.
١١- محمد بدوي،" دفاعا عن الحداثة"، في **كتابات** العدد الثامن، فبراير ١٩٨٤ الخاص بشعراء السبعينات: الدراسات، ص ١١.
١٢- رفعت سلام، كلمة أولى **كتابات**، القاهرة، العدد السابع ، يناير ١٩٨٣ عن شعراء السبعينات : القصائد، ص ٢.
١٣- **المرجع السابق**، ص ٣.
١٤- راجع تصدير العدد الأول لمجلة **إضاءة ٧٧**، بعنوان "إضاءة ٧٧: لماذا؟" ص ١-٤.
١٥- راجع مقال عادل السيوي "ضوء..مزيد من الضوء" في العدد الثاني من **إضاءة ٧٧**، وتعليق إضاءة عليه، ص ٥٧-٦٤.
١٦- راجع "ندوة الشعر المعاصر أوضاعه وقضاياه"، مجلة **إبداع**، القاهرة، عدد يوليو ١٩٨٨، ص ١٢.
١٧- راجع "صعودا إلى الشعر، صعودا إلى الوطن" في صدر العدد الثاني من **إضاءة ٧٧**، ص ١- ٩.
١٨- رفعت سلام، **المرجع السابق**، ص ٣.
١٩- عبدالمنعم رمضان، "تقاطعات"، مجلة **كتابات**، القاهرة، العدد الثاني، يونيو ١٩٧٩، ص ١٣-١٥.
٢٠- عبدالمنعم رمضان، "قصائد الأمل"، مجلة **إبداع**، القاهرة، عدد يونيو ١٩٨٨، ص ٣١.
٢١- كان جورج حنين من رواد حركة التجديد الباكرة في الأدب المصري في الأربعينات، والتي أسفرت عن مجموعة من الكتابات التجريبية المهمة في الشعر والقصة والرواية والتي ظهر بعضها في **التطور** وبعضها الآخر في **البشير** أو في **المجلة الجديدة** عندما تولى رمسيس يونان تحريرها. وكان من أبرز أعلام هذه الحركة عدد من المصريين الذين كانوا يكتبون بالفرنسية مثل جورج حنين نفسه، وألبير قصيري، بالإضافة إلى أسماء أخرى مهمة مثل كامل زهيري وعبدالحميد الحديدي والأخوين أنور وفؤاد كامل، وعادل كامل، وكامل التلمساني ثم لحق بها يوسف الشاروني ومحمود العالم وفتحي غانم وآخرون. كما تبلور الكثير من رؤاها التجديدية في مجال الفن التشكيلي وغيره من الفنون المرئية، وعبر رمسيس يونان في كتابه الشهير **غاية الفنان العصري** عن الكثير من مقولاتها. أما جورج حنين نفسه فقد كان بمثابة الأب الروحي لهذه الحركة وكان يكتب الشعر والنثر على السواء، وهاجر من مصر في الخمسينات، وأسس بباريس مجلة **جون أفريك** *Jeune Afrique* وظل يحررها حتى رحل عن عالمنا عام ١٩٧٣.
٢٢- هذا مطلع قصيدة بدر شاكر السياب "أنشودة المطر" من الديوان الذي يحمل عنوانها وله عدة طبعات.
٢٣- هذا مطلع قصيدة صلاح عبدالصبور "الناس في بلادي" من الديوان الذي يحمل عنوانها.

٢٤- هذا مطلع قصيدة عبدالوهاب البياتي "سوق القرية" من ديوانه **أباريق مهشمة**.
٢٥- هذا مطلع قصيدة أحمد عبدالمعطي حجازي "مقتل صبي" من ديوانه **مدينة بلا قلب**.
٢٦- هذا مطلع قصيدة أدونيس "حدود اليأس" من ديوانه **أغاني مهيار الدمشقي**.
٢٧- حلمي سالم، "السيدة الموهومة"، مجلة **إبداع**، القاهرة، عدد أبريل ١٩٨٨، ص ٦٣.
٢٨- فوزي خضر، قصيدة "العلامة"، مجلة **إبداع**، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٨٧، ص ٥٤.
٢٩- وليد منير، ديوان **قصائد للبعيد البعيد** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨)، ص ٩٥.
٣٠- راجع:

Macherey, Op. cit. , p. 52.

٣١- مقتطف بارت مأخوذ من مقال بختي بن عودة "الشعر والسفر"، مجلة **الكرمل**، قبرص، عدد ٣٦-٣٧،(١٩٩٠) ، ص ٢٧٠.
٣٢- من ديوان حسن طلب **سيرة البنفسج** (القاهرة: مطبوعات كاف نون، ١٩٨٦)، ص ٩٧.
٣٣- عبدالمقصود عبدالكريم، "يتكاثر فطر البلاغة" بمجلة **إبداع**، القاهرة، أكتوبر ١٩٨٨.
٣٤- أحمد طه، قصيدتان في **الكتابة السوداء**، كتاب أصوات الأول، القاهرة ١٩٨٨، ص ٤١.
٣٥- علي يوسف قنديل، قصيدة "هوية"، من ديوان **كائنات علي قنديل الطالعة** (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٦)، ص١٩.
٣٦- عبد المنعم رمضان، من قصيدة "كأنما الخيول لا تجمح إلا بي"، من ديوانه **الحلم ظل الوقت، الحلم ظل المسافة** (القاهرة: كتاب أصوات، د.ت.[١٩٨٠])،ص ١٩.
٣٧- رفعت سلام، "شعراء السبعينات: ما هي القضية؟"، **كتابات**، العدد الثامن، فبراير ١٩٨٤، ص ٤.
٣٨- أمجد ريان ،"أمس كائنا" في **الكتابة السوداء**، الكتاب الأول، القاهرة ،١٩٨٨، ص ٤٣.
٣٩- أحمد طه، قصيدة "وأنا أسري إليها"، في **كتابات**، القاهرة، أغسطس ١٩٧٩، ص ١٠.
٤٠- رفعت سلام، **وردة الفوضى الجميلة** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧)، ص ٢١.
٤١- حسن طلب، من ديوانه **زمان الزبرجد** (القاهرة: منشورات الغد، ١٩٨٩)، ص ٨٤-٨٥.
٤٢- راجع:

Fredric Jameson,*The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton N.J.: Princeton University Press, 1972), p.92.

٤٣- حسن طلب، **زمان الزبرجد**، ص ٧٧.
٤٤- وليد منير، قصيدة "رباعيات"، في ديوانه **والنيل أخضر في العيون** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥)، ص ٨.
٤٥- راجع:

Fredric Jameson,*Marxism and Form* (Princeton, N.J.: Princeton University Press,1971), p.24.

٤٦- محمد سليمان، "فاتحتان للعبيدي المقتول وفاتحة لكم"، مجلة **إبداع** ، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٨٧، ص ٢٧ - ٢٩.
٤٧- **المرجع السابق**، ص ٢٩.
٤٨- محمد سليمان، قصيدة "مواجهة" من ديوانه **القصائد الرمادية**، ص ٨٥.

٤٩- حسن طلب، **زمان الزبرجد**، ص ٤٣.
٥٠- بدر الديب، "قصائد صغيرة مسنونة مثل قطع الحجر" مقدمة ديوان أمجد ريان، **أيها الطفل الجميل ... اضرب** (القاهرة: كتاب الغد، ١٩٩٠)، ص ٦.
٥١- أمجد ريان، **أيها الطفل الجميل ... اضرب**، ص ٣٨.
٥٢- وليد منير، "أغنيات غير مألوفة"، من ديوانه **والنيل أخضر في العيون**، ص ٧٢.
٥٣- جمال القصاص، "رماد الإردواز"، مجلة **إبداع**، القاهرة، عدد أبريل ١٩٨٧، ص ٥٤- ٥٨.
٥٤- حلمي سالم، **الأبيض المتوسط**، منشورات إضاءة (القاهرة: دار الفصحى، ١٩٨٣)، ص ٦٥.

لغة الحلم والأسطورة
فى شعر السبعينات فى مصر

شاكر عبد الحميد

" الحياة حلم "
سترندبرج
" جميع أفلامى عبارة عن أحلام "
أكيرا كيروساوا
" لولا الأحلام لشخنا قبل الأوان "
نوفاليس

يؤدى بنا موضوع الحلم والأسطورة إلى أن نتجه مباشرة إلى جوهر الطبيعة الإنسانية. فمن ناحية يمكننا ملاحظة أن الأحلام، وكذلك الأساطير، هى وسائط أساسية للاستبصارات الحدسية الخاصة بالطبيعة الكلية للوجود الإنسانى. ومن ناحية أخرى فإن التصور الخاص الذى مفاده أن كل ثقافة إنسانية لها أساطيرها وأحلامها يعكس - هذا التصور- رؤية خاصة للطبيعة الإنسانية. وقد تغير هذا التصور بدرجة جوهرية خلال القرنين الماضيين. فقد كانت الأحلام والأساطير يُنظر إليها على أنها حقائق دينية واقعية، لكن هذه النظرة قد تم التضييق من مداها إلى حد كبير من خلال النظرة العقلانية الحديثة. ومع ذلك، فإن الدلالات الكبيرة التى كانت للأحلام والأساطير قد عادت أيضا بدرجة كبيرة وانتشرت فى تراث الفكر البشرى من جديد بتأثير من بعض النظريات النفسية (كما هو الحال لدى فرويد ويونج وفروم مثلا) وبتأثير أيضا من بعض المذاهب الفنية والنظريات الأنثروبولوجية التى تأثرت بدورها بتلك النظريات النفسية (كما هو الحال فى المدرسة السريالية مثلا، وفى نظرية كلود ليفى ستروس حول الأساطير أيضا) وبشكل عام فإن الأحلام والأساطير مازال يُنظر إليها حتى الآن على أنها وسائل أساسية من وسائل الاقتراب من الحقائق الكلية حول الوجود الإنسانى.

لاتتعلق الأحلام فقط بتلك الحالة الجسمية الخاصة بالنوم، لكنها تتعلق أكثر بذلك البعد الرمزى من الخبرة الإنسانية الكلية. وهكذا فإن الأحلام قد تحدث خلال النوم وحيث اعتدنا أن نجدها، أو تحدث فى حالات اليقظة حيث نجد الجانب الرمزى التخييلى التهويمى من حياتنا، أو فى حالة الخُدار Twilight التى تقع مابين اليقظة والنوم. ويعبر الحلم فى كل هذه الحالات عن خاصية أساسية تتعلق بطبيعة النفس البشرية وجوهر هذه الخاصية هو أن هذه النفسية البشرية إنما تكشف عن نفسها من خلال الرموز. هذه الرموز يمكن أن تكون تخيلات وصورا أو إدراكات حدسية خاصة بالمعنى الرمزى للحياة . وبشكل عام تعتبر الأحلام بمثابة ذلك الجانب الخاص من البعد الرمزى من حياتنا الإنسانية والخاص بالمرور

بالخبرات عند المستوى الشخصى، أما عندما يتم إدراك هذا البعد الرمزى فى ضوء العلاقات التفاعلية بين الأشخاص، فإننا هنا نتجاوز ما هو فردى وشخصى فى الخبرة الإنسانية وصولا إلى المستوى العام والكلى ، وسواء كان ذلك يتم خلال اليقظة أو خلال النوم، فإننا هنا ندخل مباشرة إلى قلب الأسطورة، وهى تكون أسطورة لأنها تمس ماهو كلى فى الإنسان وفى حياته ووجوده، ثم إنها تعبر عنه بشكل رمزى، كما أنها تزودنا بمنظور داخلى يتم من خلاله الشعور بأسرار الكون والوجود الإنسانى.

وهكذا ، فإن الرأى عند ايرا بروجوف مثلا هو أن هناك فى الغالب بعض الجوانب الأسطورية فى الأحلام أيضا ، فعندما يتم اللمس والتعامل مع شخصية ما أو حدث ما بعمق كبير، فإن هذا يعنى الاحتكاك والتعامل مع مايتجاوز المستوى الشخصى من الوجود الإنسانى، وهكذا فإن عملية الحلم تتحرك من المستوى الشخصى (مستوى الحلم) إلى المستوى الجمعى (مستوى الأسطورة).[١] فى نظرية فرويد، الأحلام هى حارسة النوم، وهى المعبرة فى شكل رمزى عن رغبات مكبوتة وأمنيات غير متحققة غالبا ماتكون جنسية الطابع والمنشأ، والأحلام لديه بمثابة الأعراض لأحد الأمراض [٢]. وعرض الحلم لدى فرويد يشير إلى الدراما الشخصية الماضية، أما لدى يونج، فالأحلام ليست أعراضا مرضية، بل هى رؤى وصور تزخر بالمعنى، كما أنها صور تشير إلى الشفاء والكلية، ونشاط الحلم هو دراما مستقبلية أكثر منها دراما ماضوية كما هو الحال لدى فرويد، فالحلم لدى يونج يشير إلى احتمالات تحقيق الفرد لذاته وقدراته فى المستقبل [٣] .

تتعلق الأساطير برؤية خاصة للإنسان حول الوجود وحول الكون، بعقيدة خاصة لديه حول تلك الأمور، وهى تتعلق أيضا بمشكلات عملية وواقعية ضاغطة على عقله ووجدانه، وقد كانت الأساطير تتعلق فى الماضى بتلك الآراء والمعتقدات التى كونها الإنسان عن الوجود والحياة بكل ما فيهما من عمليات خاصة بصيد الحيوانات والأسماك والزراعة والميلاد والزواج وكل ما له قيمة فى حياته، وغالبا ما كان هناك إحساس بوجود قوى ما مجهولة تتجاوز تحكم الإنسان العادى، وهى قوى غالبا ما شعر الإنسان بضرورة مواجهتها وفهمها من أجل بقاء الجنس البشرى. وقد بحث الإنسان من خلال الأساطير وما تشتمل عليه من طقوس عن وسائل لمواجهة تلك الحاجات المستمرة والمتوترة التى كان يشعر بها إزاء هذه القوى المجهولة. وقد كانت الأسطورة والطقس المصاحب لها أمورا غير قابلة للانقسام أو الانفصام، فعندما يتم التوقف عن أداء الطقس تصبح الأسطورة مفرغة من قوتها الأصلية ومن ثم تختزل سريعا إلى شكل من الفن الأدبى [٤].

فى العصر الحديث استمرت الأساطير قائمة أيضا وإن أخذت أشكالا جديدة كما استمر الإنسان يعبر عنها من خلال أشكال الفنون المختلفة. لقد استمرت الأساطير قائمة فى أشكال كثيرة من المعتقدات الدينية والسياسية، فى الإيديولوچيات الدينية والسياسية والفنية وفى القيادات الكارزمية، فى كل مايتعلق بعمليات الخوف الشديدة من الحروب والأمراض والكوارث التى لايستطيع الإنسان حيالها شيئا وفى الأحلام القومية الجماعية، التى كثيرا ماتسقط لأنها "أحلام"، ولأن أصحابها يكتفون من الحلم بجانبه الليلى، ولا يفعلون مايجب فعله لتحقيق جانبه النهارى بما فيه من وعى ويقظة وكدح ومقاومة .

من بين الأشكال الأدبية التى تستفيد من الأحلام والأساطير نجد مايسمى بالشعر الأسطورى Mythical Poetry [٥]. هذا الشعر ليس مجرد محاولة لتفسير الأمور التى تحير العقل أو تجعله مضطربا ، كما أنه ليس مجرد شكل من أشكال التسلية. إنه يحاول

من خلال شكله الخاص أن يقوم بسرد قصة الحياة الكلية التي يحاول الإنسان أن يكيف نفسه معها. وكما صاغ جيمس بار المسألة فإن "الأسطورة" هي عملية كلية في المقام الأول، وذلك لأن العقل الأسطوري يتوق ويكدح من أجل الوصول إلى رؤية شاملة للعالم، أي من أجل الوصول إلى تفسير ومعنى لكل ماهو جوهري في الحياة، فالأسطورة ليست تجليا جزئيا، كما أنها ليست ترفا أو رفاهية، بل هي محاولة جادة لإحداث التكامل والخبرة، وهي أكثر جدية وخطورة مما نطلق عليه بشكل فضفاض اسم "فلسفة المرء في الحياة " (٦).

تتعلق الأساطير إذن بهدف خاص هو الوصول إلى الكلية الخاصة بكل ماهو جوهري بالنسبة لحاجات الإنسان المادية والعقلية والدينية ومن ثم فإن لها جوانبها المتفقة مع المنطق ومع الإيمان. وقد نظر جوزيف كامبل J. Campbell إلى الأسطورة (وهو أمر يمكن أن يكون صحيحا بالنسبة للفن أيضا) على أنها دائرة وسطى مابين دائرة الكون الأصغر، الذي هو الإنسان ودائرة الكون الأكبر، الذي هو الحياة والوجود بشكل عام (٧). فالأسطورة تشتمل إذن على محاولة لخلق عالم داخل العالم، مثلا في الشعر يكون الشاعر موجودا داخل العالم الذي هو الحياة والوجود، ثم إنه يحاول أن يخلق عالما آخر بداخله (بداخل الشاعر) ثم يخرج هذا العالم الداخلي (القصيدة) ليقدمه إلى العالم المحيط به (المتلقين) وبذلك تكون القصيدة نتاجا تم تشكيله داخل العالم الأصغر الذي هو الشاعر، والذي هو كإنسان وفقا لابن عربي جرم صغير فيه انطوى العالم الأكبر، وخلال عملية التشكيل والإبداع يضع الشاعر في قصيدته رؤيته الكلية للكون والحياة، فتكون القصيدة واسطة بين هذا الكون الأصغر وبين الكون الأكبر. ثم إننا نستطيع أن ننظر إلى القصيدة الأسطورية على أنها "عالم " بذاته يضج بالحياة والصور والرؤى والموسيقى والكائنات، عالم يوجد داخل "عالم آخر يرتبط به بصلات شعورية ووجدانية وعقلية، هو عالم الشاعر الذي أبدعها ، والذي يوجد بدوره هو وقصيدته داخل "عالم الحياة والوجود" الذي يحيط بها ويشملها، وتوجد بينهما علاقات تضاد وتوتر (في معظم الأحيان) وتوافق وانسجام (في قليل من الأحيان).

قامت قصيدة **الأرض الخراب** لإليوت كما يرى بعض النقاد، باستثارة حالة الوعي باللاوعي الكامن في العصر. ويعني هذا كما يشير ستانلي هوبر S.Hooper أن قصيدة إليوت قد اشتملت، إضافة إلى مهارته الأدائية الواضحة، على ذلك الظمأ الحاد لتشكيل صور نفسية متفردة وخاصة، مما أعطى قصيدته مكانتها الفريدة في الإنتاج الشعري في النصف الأول من هذا القرن. لقد استخدم إليوت أسطورة البحث أو الطلب (٨) والتي يمكن النظر إليها باعتبارها معادلا موازيا للقصيدة من العصور الوسطى، أو على الأقل أسطورة وثيقة الصلة بالتراث الأسطوري الكلاسيكي. استخدم إليوت هذه الأسطورة باعتبارها أسطورة حاكمة أو مؤطرة لقصيدته كما استخدمها باعتبارها أسطورة مولدة لكثير من جوانب قصيدته، ومع ذلك فإن قصيدة إليوت لم تنشط بشكل " أليجوري " يحاول أن يوازي تلك الأسطورة القديمة، لكنها بدلا من ذلك قامت بفتح الطريق نحو النموذج الأصلي والجوهر العميق الخاص بالبحث والاستطلاع لجوانب عديدة موجودة في اللاشعور الجمعي، وهي جوانب تتعلق كثيرا برمزية الموت والانبعاث، مما أعطى القصيدة مجازات وصورا شديدة الخصوبة وشديدة التناظر مع أشياء كبيرة في الواقع والتاريخ وهي مجازات وصور توظف في معظم الأحيان بشكل عميق (٩).

وقد تمسك الفيلسوف الألماني شيلنج في كتابه فلسفة الأساطير بأن الأساطير تمثل ميلا خاصا موجودا في النفس البشرية نحو تكرار عمليات الطبيعة الأساسية وأن الأساطير كذلك تقوم بالكشف عن الروابط التي تربط الإنسان بالعمليات الأولية الخاصة بالخلق

والتشكيل. فالعمليات الطبيعية الأساسية تكون فى حالة عمل ونشاط حتى قبل صياغتنا لمادة خاصة، وتحدث هذا الفيلسوف كذلك عن ظهور الشعر وانبثاقه من الأساطير، فالأزمة التى تطور من خلالها العالم، كذلك تاريخ الآلهة، ليسا من الأشياء البعيدة عن الشعراء، لقد حدث هذا أساسا - فى رأى شيلنج - داخل الشعراء أنفسهم، إنها أزمة العقل الأسطورى الذى بدخوله إلى عقول الشعراء خلق تاريخ الآلهة، وقد أدى التمييز بين عوالم الآلهة وعوالم البشر، بعد ذلك، إلى مزيد من التحرر للخيال الإنسانى، ويقول ستانلى هوبر أنه يبدو أننا نعيش أزمة خاصة مماثلة، وهى أزمة خاصة بالخيال ، فنحن نعيش من خلاله فقط فى أحلام اليقظة أو فى حالات التهويم Reverie ، وهذه الأزمة ليست موجودة يقينا خارج شعرائنا وفنانينا، بل هى موجودة بداخلهم أيضا، وهى تكشف عن نفسها من خلال قصائدهم وأعمالهم الفنية، وفى كثير من الأحيان تبدو هذه القصائد والأعمال راكدة، لأنها تعمل ضد البطولة وضد الأساطير والملاحم ومن ثم فهى تخلو من الخيال، لقد أدى التمايز بين عوالم الآلهة وعوالم البشر إلى مزيد من الوعى الخاص لدى الفنانين عامة والشعراء خاصة بذواتهم، وبدأ الشعراء ينقبون داخل ذواتهم وينشطون ملكاتهم مما أفضى فى النهاية إلى ظهور نوع من التعبير النيتشوى لدى بعضهم فحواه أنه إذا كانت هناك آلهة، فكيف أحتمل ألا أكون إلها(١٠).

إن كل فكرأسطورى هو فكر أزمة، كما أنه فكر يشتمل على عالمين متمايزين يكون صانع الأسطورة بينهما منقسما على ذاته راغبا فى التوحيد بينهما، وقد يكون هذان العالمان هما الواقع والحلم أو الداخل والخارج أو الأنا والآخر أو الإنسان والعالم أو غير ذلك من الثنائيات. كذلك فإن أى شاعر أسطورى هو شاعر يقوم بإسقاط الكثير من الأفكار والأحداث والتفاصيل الخاصة بالآلهة والطبيعة والأنبياء والقديسين على ذاته، إنه يتصور نفسه إلها أو نبيا أو ذاتا متعالية تنطق بالحكمة لكنها تعانى أيضا كل مايعانيه البشر بطريقتها الخاصة. يعانى الشاعر، خلال هذه الحالة الكلية، حالة من التأرجح بين الانقسام والتوحد، كما أنه يمر خلال ذلك بحالات من الآلام الشديدة والمعاناة والمكابدة، ثم العبور إلى قدس الاقداس حيث الفهم الكلى ثم الحكمة المصفاة، وخلال ذلك يستخدم الصور وغيرها من الوسائل الشعرية لتكثيف الأزمة، كما يستخدم قراءاته فيقوم بعكسها أو قلبها بأشكال دالة كى تعبر عن ذلك الوعى الأسطورى، خلال هذه العملية تكون كل كلمة هى قناع كما يقول نيتشه. وعلينا أن نحاول أن نبحث دائما، وراء كل كلمة، عن المعانى الكامنة وراء قناعها الحرفى الظاهرى الذى يواجهنا.

فى الشعر العربى الحديث هناك محاولات عديدة لاستلهام الأحلام والأساطير بأشكال متباينة فى مدى التوفيق الفنى، نجد ذلك لدى السياب وأدونيس وخليل حاوى وصلاح عبد الصبور وحجازى ومحمد عفيفى مطر. ويمثل مطر البوابة الحقيقية الراسخة التى يجب أن ندخل من خلالها إلى ذلك الجانب الرمزى الخاص فى شعر السبعينات فى مصر (١١) ونحاول فيما يلى أن نقرأ بعض تشكلات الحلم وتنويعاته لدى بعض شعراء السبعينات فى مصر.

محمد سليمان : أحلام وأساطير

نحاول فى هذا القسم من هذه الدراسة النظر فى بعض قصائد محمد سليمان والذى تجلت لديه فيها بشكل واضح تلك القدرة الفريدة على التعامل مع الإبداع الشعرى باعتباره

عملية خلق وإبداع مستمرة تكشف من خلالها الذات عن نفسها، وذلك في أشكال مختلفة، وأيضا من خلال رموز تتردد وتتكشف وتتكثف دوما في قصائده. وسنختار ثلاث قصائد نرى أنها تتجلى فيها، بكشل واضح، تلك العملية الخاصة بكشف الذات عن نفسها تدريجيا خلال عملية الكتابة الشعرية، وأيضا تتجلى فيها بعض الخصائص القريبة من موضوع دراستنا الحالية عن لغة الحلم والأسطورة، وهذه القصائد هي "سليمان الملك" و "الجامعة" و"أحاديث جانبية" (١٢).

تشكل قصيدة "سليمان الملك" ومعها قصيدة "الجامعة" لمحمد سليمان عملا شعريا متكاملا وناضجا ومحاولة للقيام بتخليق أسطورة خاصة اعتمادا على بعض التفاصيل الأسطورية والدينية التي استقاها الشاعر من النصوص الدينية كما وردت بشكل خاص في "سفر الملوك الأول" وفي "سفر الجامعة" و"سفر الأمثال" وغيرها من أسفار **العهد القديم**.

لكن الشاعر يضيف إلى هذا التراث المقدس رؤيته الخاصة وخياله الخاص وحكايته الخاصة ، أو ذاته الخاصة، وطريقته الخاصة في الأداء والتشكيل، وخلال ذلك يقوم الشاعر بالاستفادة من الإشارات القديمة ، ومن الرؤية القديمة باعتبارها رؤيا مؤطرة لرؤيته الجديدة، لكن هذه الرؤية المؤطرة لاتعمل الا كنقطة بداية فقط لنص شعري جديد، إنه يستفيد منها باعتبارها محفزة لتوليد حالة شعرية جديدة ونص شعري جديد. يتمثل جهدنا الخاص الآن في هذا القسم من هذه الدراسة في محاولة تحديد المحاور الأساسية التي نرتكز عليها في تصنيفنا لهذه الأعمال الشعرية الخاصة لمحمد سليمان باعتبارها أعمالا شعرية أسطورية أو شبه أسطورية متمايزة. وهذه المحاور يمكن أن تكون هي : ١- الحلم . ٢- الحكاية . ٣- الطقسية . ٤ - الموسوعية .

(أ) الحلم :

يحضر الحلم في قصائد محمد سليمان أحيانا كعملية ليلية وأحيانا أخرى كعملية نهارية، لكنه يحضر دائما كي يوحي بأشياء غائبة ويرمز إلى أشياء حاضرة وخلال ذلك يمتزج الخاص بالعام لديه بشكل فريد :

سليمان فوق أرائكه يتمدد
البحر قدامه،
والمساء يحط على قدم التل، والريح تكتب في الرمل
يذهب في حلمه ويؤوب،
ويذهب في حلمه ويغيب .
وهاهو ذا الهدهد النبوي يحط على العرش عكازه
الممالك والعرش فاصلتان
يقول سليمان كل الدروب فواصل :القلب والوقت، والأفق الممتد بين
الخريفين لكنني،
جامع للجهات
يقول سليمان اثنان أفضل من واحد
من يعينك حين تحط على ظهرك الأرض تقلبك الريح، اثنان

يشتبكان على قبة الدفء
يحتميان ويلتحمان،
ويمتلكان مباغتة الشمس ، لكننى واحد ملك.

"الجامعة"

يبدأ هذا المقطع برؤية متسعة فسيحة رحبة حيث سليمان "يتمدد "والبحر "قدامه" ثم يجيء المساء فتضيق الرؤية الخارجية لتتسع "الرؤيا" الداخلية، بينما الريح تترك كتابتها الخاصة على الرمل . هنا يستخدم الشاعر مفردتين متميزتين ليعبر بهما عن حالتين خاصتين من حالات النوم، أولاهما "يؤوب" التى تعبر عن معاودة الحلم للحالم ومناوشته إياه من بعيد، هنا يتردد الإنسان بين حالات اليقظة والنوم، يذهب إلى الحلم سريع الإنقضاء ثم يعود منه : "يؤوب" ، وذلك لأن حالة الحلم لم تتمكن منه بعد، أما ثانيتهما فهى "يغيب" ، هنا يتمكن الحلم من الحالم ذلك الذى يذهب ويغيب فى حالة النوم كى يحضر إلى ساحة الحلم ومشهده الفريد ، الهدهد النبوى يجيء ويقف بقدمه الصغيرة "عكازه" على العرش بينما تترى صور الممالك والعرش وتأتى ذكريات حياة سليمان الخصبة إلى ذلك المشهد المقدس وتتمزج بلغة اسفارالعهد القديم.

يكون "سليمان الملك" بمثابة القناع الذى يختفى وراءه "سليمان" الشاعر "لكننى واحد ملك" ، هنا تكون المملكة التى يمتلكها هذا "الملك" هى ذاته، ولاشيء سواها ، منها يغترف، ومنها يكشف، من خلال الكتابة، طبقات وراء طبقات من أحلام نومه وأحلام يقظته :

كنت تدور على قدم الزهو
كل صباح تشد على ظهرك الحلم
تكتب أنشودة للجبال وأنشودة للرمال
وتفتح صدرك للريح
فى الليل ترجع منسحقا
تتخفى ....
فتحبو على كتف الصمت
مائدة للشتاء تصير
فتجلدك الريح حين تنوح وحين تبوح
وتجلدك الريح حين تشب وحين تهب
فترقص بين الجبال ....
سليمان يضحك حتى تدور الجبال
وينقلب البحر
يفتح جبته للرياح فتنهزم الجن
كنت كما شئت
لم أبغ غيرى
تفتحت فى زمن الصحو
ثم امتلكت المحارة
صاحبت وجهى
وجامعت
حتى رأيت وجوهى على الماء

خلف الجبال اتسعت
وأصبحت مملكة

"سليمان الملك"

يقول الناقد الكندى نورثروب فراى N.Frye صاحب الاتجاه المتميز فى النقد الأسطورى والذى بناه على أساس من أفكار المحلل النفسى السويسرى الشهير كارل جوستاف يونج أن علينا خلال النقد أن نبدأ من ذلك الجانب الخاص من نشاطات ماقبل الشعور Subconcious أى من الأحلام، فالدورة الإنسانية الخاصة باليقظة والنوم شبيهة بالدورة الطبيعية الخاصة بالضوء والظلمة، وربما كانت كل الحياة الخيالية للإنسان، إنما تنشأ من مثل هذا التناظر بين هذين العالمين.(١٣) فى المقطع الشعرى السابق هناك شكل أسطورى شبيه بالدورة يلف هذا المقطع ويحتويه ففيمابين الصباح والليل تتشكل الصور وتتجسد الحياة، ولكن فى أشكال متناقضة " كل صباح تشد على ظهرك الحلم/ فى الليل ترجع منسحقا/تتخفى...... " .

لكن هذه الدورة لاتكتمل باكتمال النهار، فحيث أن اليوم يتجدد فى الصباح من جديد، فكذلك تتوالى دورات الأحلام والانكسارات، كما أن هذه الدورة تتحرك أيضا مابين أقطاب أخرى كثيرة ترصدها تفاصيل الصور الخاصة في القصيدة مابين " كتابة أناشيد الجبال والرمال" ومابين الحبو على كتف الصمت ومع ذلك فإن "سليمان" يتشكل ويمتد بذاكرته فى عمق الطفولة. ورغم استخدام الشاعر لبعض الموسيقى الخارجية الناشئة عن تشابه الحروف فيما يعرف بالجناس اللفظى المباشر وكما يتجلى ذلك فى كلمات مثل "تنوح - تبوح ، تشب - تهب" ورغم أن ذلك من الخصائص الملاصقة لشعر محمد سليمان منذ فترة ليست بالقصيرة وهو مايتمسك به - كما يقول - يضع فى اعتباره دائما الجانب الآخر من العملية الشعرية وهو الجانب الخاص بالمتلقى، رغم ذلك فإن هذا الجانب أحيانا مايكون ضد هذه الرؤية الكلية التى يعبر عنها فى قصائده؛ وهذه ملحوظة عابرة ووجهة نظر خاصة سبق أن قلناها فى دراسة سابقة حول ديوان **القصائد الرمادية** لنفس الشاعر (١٤).

يستمر الشاعر فى تكثيف خبرته ورصد تفاصيل تجربته فيستدعى جزئيات العملية الارتقائية الخاصة بنموه وارتقائه وتطوره : "كنت كما شئت/ لم أبغ غيرى / تفتحت فى زمن الصحو / ثم امتلكت المحارة/ صاحبت وجهى/ وجامعت ". هنا يبدو لنا الشعر سيرة ذاتية فيها الازدهار وفيها الانكسار وفيها كل فصول العمر الربيعية منها والصيفية والشتائية والخريفية، هنا تعبير واضح عن السعى نحو الأصالة والهروب من المتكرر والمعاد والظل والصدى، الشاعر هنا يكتب قصته مع الشعر ومن خلال الشعر وخارج الشعر " امتلكت المحارة ... صاحبت وجهى وجامعت ". والمحارة هى معادل رمزى لمبدأ الخصوبة والتدفق والتوالد والكلام والانبعاث وهى تشير أيضا إلى الفأل الحسن والقمر ورحلة الحياة والرحلات الخاصة عبر العمر ، كما أنها معادل رمزى للنصر والتحقق الجنسى وغيره من مظاهر التحقق المختلفة .

سليمان الواعى بذاته المتفرد المتميز يرى وجوهه على الماء ، يرى صورا أخرى له ، يتسع ويصير مملكة ، لكنها مملكة تحيله دائما وتحيلنا معه إلى ذاته ، تلك التى يتحكم فيها وتتحكم فيه ، يرقص بين جبالها ويضحك حتى تدور به هذه الجبال ويدور معها فيسقط مرة أخرى كى يبدأ حلمه من جديد .

يقولون كان نبيا
يقولون صار كتابا
يقولون دس الأهلة فى وجهه ...وتدلى
تدثر بحر بأثوابه
فتوسل بالحلم
مد الى فضة الفجر منديله
وانحنى فوق نبع
يشد من الماء صورته
يتصاعد فى الأغنيات
يقولون غادر أعضاءه
مرة كان صقراً
وسوسنة
وترابا ....

" أحاديث جانبية "

تبدأ هذه القصيدة بلغة شبيهة بلغة الحكايات " يقولون كان ... يقولون صار .." وهى لغة تفتح أمامنا مباشرة آفاق عوالم موغلة فى القدم ودائمة التحول مما يقربنا مرة أخرى من عوالم الأسطورة " كان نبيا .. صار كتابا "معظم الأنبياء يصبحون كتبا ، وفى كثير من الأحيان يصبح الكتاب أكثر شهرة من النبى ، كما تصبح بعض الأعمال الإبداعية أكثر شهرة من مبدعيها ، إن الذات تتحول إلى موضوع ، وخلال عملية التحول هذه تخرج الأحداث من إطارها الفردى إلى إطارها الكلى ، إنها تخرج من الجزئى التفصيلى إلى الدلالة، " يقولون دس الأهلة فى وجهه .... وتدلى " ، " الأهلة" تشير إلى الضوء وتشير إلى الهداية وترمز إلى مبدأ الخصوبة، ذكريا كان هذا المبدأ أم أنثويا، وحيث تنظر بعض الثقافات إلى القمر باعتباره المبدأ الأنثوى للمبدأ الذكرى الذى هو الشمس، بينما تنظر ثقافات أخرى إلى هذا الأمر بطريقة مناقضة ، والقمر هو معادل رمزى لإيقاع دورة الزمن وللصيرورة الكونية ، كما أنه يشتمل على أطوار خاصة من الانبثاق والميلاد (الهلال) ومن الامتلاء والحيوية التامة (البدر) ومن الموت والتلاشى (المحاق) ومن ثم كان قربه الوثيق كالشمس من عوالم الأساطير والأحلام ، "تدثر بحر بأثوابه/فتوسل بالحلم/مد إلى فضة الفجر منديله/ وانحنى فوق نبعٍ / يشد من الماء صورته/يتصاعد فى الأغنيات".

تأتى مفردات " البحر ، والحلم ، والفضة، والفجر، والنبع ، والماء " هنا مشيرة إلى عالم يتولد ويتكون ، عالم يجىء بكل قوته ببحره وحلمه ، هو عالم إنسانى أو عالم خاص بإنسان يحلم بأن يكون كالبحر فى كرمه وقوته، ويحلم بأن يكون كالفضة والفجر والنبع والماء فى صفاء هذه الأشياء وجلائها وتدفقها. وفى" يقولون غادر أعضاءه " ترد إشارة رمزية خاصة يكشفها لنا التعبير "غادر أعضاءه " والذى يرد بشكل خاص فى لغة المتصوفة وفى لغة الحالمين ، وفى لغة فلاسفة أمثال أفلوطين ، وأيضا فى نصوص الهرامسة والحكماء المصريين القدماء. "غادر أعضاءه " ، ترك الجسد بظلاله وذهب إلى عوالم الحلم بضوئها الكونى ، وإذا استخدمنا لغة هايدجر ، هناك يمكن أن يصبح " صقرا " أو " سوسنة " أو " ترابا ".

وتشير هذه المفردات بدورها إلى حالات ونقيضها ، فالصقر يحلق إلى أعلى بينما التراب يهبط إلى أسفل؛ الصقر خفيف وطائر ، أما التراب فكثيف وجاثم ، وبينها تحضر "السوسنة" التى هى المعادل الرمزى لقوة الضوء والأمل والقوة فى الأساطير المصرية القديمة ، وهى أيضا القوة الأنثوية التى تكتمل بوجود القوة الذكرية لدى حورس (الصقر) لكن هذه القوة ترمز أيضا إلى الجمال وإلى معنى خاص من هذا الجمال؛ إنه الجمال الموجود فى الوحدة والعزلة، أو هو الجمال الموجود فى التفرد ، أو هو جمال العزلة ، وعزلة الجمال ، ومن ثم يكون الليل نهاية طبيعية للنهار، ويكون الظل نهاية للضوء ، واليقظة نهاية لكل حلم، وهى يقظة أحيانا ما نقوم بعدها بحكى هذا الحلم .

(٣) الحكاية

يقول كلود ليفي ستروس كل " أسطورة تروى تاريخا " (١٥) ويمكننا أن نضيف "وكل تاريخ يحكى حكاية".أما الطقس واتجاه حركته فيكون فى اتجاه سرد حكاية خاصة، وذلك من خلال تكرار آلى ولاشعورى فى كثير من الأحيان . إن أنماط الصور العقلية المتخيلة والواقعية فى الأسطورة غالبا ما تكون لها طبيعة نبوئية وإلهامية مبهمة ، كما أنها تتعلق أيضا بومضة الفهم الحدسى الفورى المباشر ، وفى اللحظة التى نصل فيها عند هذا الفهم ، كما يشير فراى، أى من خلال الأمثال والوصايا والحكم والحكايات الأسطورية ، يكون قد توفر لها عنصر حكائى معين خاص بها وموجود فيها، فالأسطورة تقوم ببناء بنية كلية من الدلالة من خلال شظايا متناثرة أو عشوائية. (١٦) ولأن الأسطورة تكون لاشعورية أو قبل شعورية فى جوهرها، ومن ثم تكون غير مفهومة بشكل كلى ، فإن الإنسان يقوم بحكايتها محاولا من خلال ذلك أن يقوم بفهمها ، وأن يشاركه الآخرون فى هذا الفهم . الأسطورة إذن هى القوة المركزية التى تعطى دلالة أصلية لما يسمى بالنماذج الأولية الخاصة بالطقوس ، وقد يكون من الملائم أن نقول " نمطا أولياً " عندما نتحدث عن الدلالة(١٧) .

إن العنصر الحكائى المتوفر فى قصائد محمد سليمان التى نقوم بقراءتها فى هذه الدراسة يتعلق بالمستوى السردى الذى يشتمل على الصور التى تزخر بها هذه القصائد، حد الازدحام ، أما ما يسميه فراى بالعمق النصى Textual depth(١٨)، فيمكننا أن نجده عند ذلك المستوى الخاص الذى تحدث فيه بنين ومع الأنماط الأولية التى سنحاول الكشف عن بعضها فى هذه القراءة .

(أ) المستوى السردى :

الحكاية التى تحكيها هذه القصائد هى حكاية خاصة عن وحدة وجودية وغربة كونية وانقسامات نفسية أراد الشاعر التعبير عنها وقد شعر بها فتوحد مع قناع خاص رآه ممثلا لها أكثر من غيره من الرموز التاريخية والأسطورية ، وخلف هذا القناع تجسدت كل معانى القوة والصلابة والوحدة والخوف ايضا . ويمكننا أن نجد فى قصيدتى "سليمان الملك " و"الجامعة " العديد من الصور والتعبيرات الدالة على هذه الحالة ، ففى "سليمان الملك" نجد صورا وتعبيرات شعرية مثل " أنت وحيد ... وللبحر أغواره .. كيف تقلع .. " ومثل "يعبر

الخوف وجهك ... لايستريح ، وتعبرك النار " ومثل " هذا سليمان في وطن الخوف يرهب مرآته "ومثل " أسلمْتَنى للنمال وللرمل ، أسلمْتَنى للمفازة " ومثل " لم يأتنى شجر بالمودة .. لم يأتنى شجر " ومثل " ولكننى ملك ووحيد " ومثل " توجتنى فى الخلاء " ومثل " أنت غريب " وأيضا " أنت وحيد" وأيضا " وأنت كما كنت .. مكتسيا بانفرادك " وأيضا " أنت وحيد ، ولليل قسوته " وأيضا " أنت وحيد ... سليمان يبكى ...".

وفى "الجامعة" نجد صورا وتعبيرات شعرية مثل "هل أنت منقسم ؟ " ومثل "يقول سليمان إثنان أفضل من واحد " ومثل " ها أنت مستوحش وحزين ، تفتش عن وردة أخذتها الحجارة . ها أنت تصعد ليل الصقيع "وأيضا " وها أنت منكفىء تتقيأ عمرك . تهوى على حجر الليل، عيناك تنفتحان على زمن القطع ". يتحرك الشاعر فى هاتين القصيدتين حركة دائمة ما بين ذاته وقناعه ، أحيانا يأتى بتفاصيل القناع ليلبسها للذات وأحيانا يسقط تفاصيل ذاته على القناع فيكون هو وقناعه شيئا واحدا ، وعزلة "سليمان" الذات والقناع ، فى هاتين القصيدتين ليست مجرد عزلة ووحدة وغربة ميتافيزيقية فقط إزاء الكون ، بل هى أيضا عزلة ووحدة ووحشة وغربة نفسية إزاء الحياة، وأحيانا ما كانت التفاصيل الخاصة بمنحنى الزهو والتحقق والمقاومة والامتلاء بالذات وسيادة توقعات الاكتمال والكلية هى السائدة ، (خاصة فى قصيدة "سليمان الملك") وأحيانا ما كانت التفاصيل الخاصة بالمنحنى النقيض الخاص بتزايد الوحدة ووحشة النفس وبرودة القلب وصقيع الحياة وإحباط التوقعات وانهزام الأحلام هى السائدة (خاصة فى "الجامعة ") والأمر وثيق الصلة بالبعد التاريخى الأسطورى للحكاية أيضا حيث تحكى قصة حياة النبى "سليمان" كما نقلتها لنا أسفار **العهد القديم** (خاصة سفر " الملوك الأول " و " سفر الامثال") ذلك الفهم الكلى الذى كان عليه هذا الملك النبى لكل ما فى الحياة من مُتع وملذات وأيضا ما كان عليه من قوة وحكمة وفهم عميق للحياة وهناك أيضا حكايات بلقيس والهدهد والجان وغير ذلك من الحكايات .

أما " الجامعة" فتحكى قصة الجانب المتشائم من هذه الحياة ، حيث " الكل باطل وقبض الريح " وحيث " لامنفعة للإنسان من تعبه تحت الشمس"، إلى غير ذلك من العبارات الدالة على التوقعات المحبطة التى تتراسل مع ما مر به "سليمان " فى الزمان القديم حين واجه الحقائق الكلية للوجود والخاصة بالموت ، وأيضا حين بدأ ملكه يضعف ومملكته تنقسم بسبب ما قيل عن سعيه الدائم وراء النساء وبنائه الدائم لمعابد وبيوت عبادة أخرى غير الهيكل الكبير . أما سليمان الجديد، فقد واجهته المدينة وواجهها ، وكانت وطأة المدينة عليه شديدة الثقل ، وكانت وحشتها وصدماتها أكبر من أن يتسع لها قلبه . سليمان "الذات" الواقفة وراء القناع هو فى "سليمان الملك " أكثر قوة وعنفوانا . وفى "الجامعة" أكثر حكمة وشعورا بالمرارة ، وذلك رغم أن الوجه الآخر المقابل للصورة كان دائما ما يحضر فى القصيدتين، ففى "سليمان الملك" نجد الوحدة والغربة كما أشرنا ، وفى " الجامعة " هناك دلائل ما زالت – على التمرد والاندفاع : فى "سليمان الملك" هناك " الأنا " الشاعرة بذاتها موجودة ومهيمنة دون أن يعنى ذلك نفى الآخر ، وفى " الجامعة " هناك الأنا الشاعرة بذاتها ، لكنها التى أصبحت أكثر وعيا بالآخر . ففى "سليمان الملك" نجد صورا وتعبيرات دالة على التوحد والتوحش بالامتلاء ب"الأنا" وذلك لأن " الذات " وفقا لتحديدات يونج قد ضاع منها الطريق وضاعت منها الأحلام ، لذلك يمكننا أن نجد صورا وتعبيرات شعرية مثل :

ولكننى أَحَدٌ
أتربع فوق عروش التفردِ

أدفع بحرا ببحر
وضوءا بضوء
وخلقا بخلقْ

وأيضا :

لسليمان وجهه الغجرى
له وقدة القلب
صلى
فأجلته عن ثوبه الريح شققت الأرض أقدامه
دخلته الكواسر
لكنه ظل منطلقا فى المسرة

وأيضا :

هذا سليمان
يضحك حتى يرفرف فى عينه الدمع
بلقيس فى القلبِ
بلقيس فى راحتىَّ
وبلقيس تعرف أنى اذا شئتُ
جاءت بها الأرضُ-
لكننى ملكٌ

وأيضا :

أنا ملك
شئت أملا قلبى
فلم أحن رأسا
ولم أسترح فى ظلال القوافل

وأيضا :

ولكننى ملك
والملوك تموت وهاماتها فى الفضاء

وأخيرا :

كنت كما شئت
لم أبغ ملكا
ولاوطنا تتكلم فيه السياط
أنا ملك أيها الرب .. سرت وحيدا
تملكت خطوى .. وخضرت أفئدة كالجبال

هنا يحكى الشاعر سيرته الذاتية ، يحكى الجانب الايجابى منها ، يحكى حكايته الخاصة ويحكى أسطورته الخاصة؛ وهذه الحياة تصبح أسطورة لأنها تخرج من حدودها الخاصة لتكون لها دلالاتها الجماعية العامة ، وذلك لأنها تحكى جانبا خاصا من حياة شعب ما فى زمن ما من الأزمنة ، ويكون الشاعر هو لسان حال هذا الشعب ... يحكى الشاعر عن شعوره بذاته ورغبته فى التفرد على المستوى الشعرى وعلى المستوى الحياتى " ادفع بحرا ببحر و" كنت كما شئت " وأيضا " لم أسترخ فى ظلال القوافل " ويستخدم التعبيرات الخاصة بالقناع " وأنا ملك أيها الربُ ، بلقيس فى القلب " كى يشير إلى هذا الامتلاء الخاص بالذات

والثقة فى قدراتها " ولكننى احد ... أنا ملك .. لكننى ملك " ثم ينفصل عن القناع ليعود إلى ذاته الحقيقية "لم أبغ ملكا .. ولاوطنا تتكلم فيه السياط " هنا نجد أن المحور الأساسى الذى يدور حوله الشاعر، متحركا بين ذاته وقناعه ، كى يحكى قصة هذه الذات وذلك القناع ، وقصتهما معا ، من خلال الشعر . هذا المحور هو الوطن أو بالأحرى هو العلاقة الخاصة التى تقوم على أساس التناقض الوجدانى بين ذات الشاعر ووطنه ، ونقول "تناقضا وجدانيا" لأن الشاعر فى الوقت الذى يحب فيه وطنه لايحبه أيضا ، يحبه شامخا عاليا منتصرا، ولكنه يجده ضائعا مشتتا مبعثرا فاقدا لذاته وقدراته بحيث يمكن أن تنطبق عليه محكات ماكس فيبر: للوطن المغترب أو الدولة المغتربة مثل فقدان مصادر القوة حيث تكون هذه المصادر فى يد الغير وفقدان الهدف أو التوجه وفقدان المعايير بحيث تختلط هذه المعايير أو تضيع . والشاعر الذى عجز عن أن يجد ذاته فى وطنه ، حاول أن يجد وطنه فى ذاته ، وحاول جعل صلابته وتمرده وصموده صورة مستقبلية لهذا الوطن :

أعطهم خبزهم
كى ترفرف فى القلب أجنحة للسلامة ...،
يانار .... كونى سلاما
وكونى .. اذا انطبق الصدر منفتحا للرحابة

هذا وطن الشاعر ، وطننا ، يحتاج إلى الخير ويعيش عالة على الأوطان الأخرى وفيه من الطاقات والقدرات والإمكانيات والخيرات الحالية والمستقبلية مالايعد ولايحصى. جاء فى "سفر التكوين" : " ولم يكن خبز فى كل الأرض . لأن الجوع كان شديدا جدا . فخورت أرض مصر وأرض كنعان من أجل الجوع . فجمع يوسف كل الفضة الموجودة فى أرض مصر وفى أرض كنعان بالقمح الذى اشتروا . وجاء يوسف بالفضة إلى بيت فرعون . فلما فرغت الفضة من أرض مصر ومن أرض كنعان أتى جميع المصريين إلى يوسف قائلين اعطنا خبزا . فلماذا نموت قدامك " (" التكوين "،الأصحاح ٤٧: ١٣-١٥).

لايمكننا أن نفصل الجانب الاقتصادى الكامن فى فن الشعر عن جانبه الميتافيزيقى أو النفسى أو الفنى خلال عملية نقدنا للأعمال الشعرية بأن نقوم بالتركيز على الصور والتشبيهات والأحلام والعواطف والأسلوب وطريقة البناء والإيقاعات والبحور الشعرية وحسب ، هذا ما نبهنا اليه إردمان خلال نقده لبعض قصائد الشاعر وليم بليك، فالجانب الاقتصادى يرتبط بصور خاصة عن الخصوبة والجدب ، النار والجليد ، وكذلك النمو والتتابع الخاص بالمواسم . إن امرأة يتحقق معها الشاعر قد تعبر عن رغبة عارمة لدى أمة معينة فى النمو والتحقق ، وامرأة لايتحقق معها ، قد تعبر عن خوف فعلى ، أو ممكن ، من السقوط والفشل والهزيمة . وتتجلى القوى الثورية وعمليات التمرد والخيانة والبيع فى الشعر والفن أيضا، والمقاييس والأوزان والعملات قد تكون لها فائدتها الهامة فى التعبير هنا أيضا.(١٩) فى "سليمان الملك" تكون المرأة حلما " لكن بلقيس ظلت على شفة الغيم ، لؤلؤة يشرئب لها القلب " لكن هذا الحلم وفى نفس القصيدة يصاب بالانكسار والتجمد " العفاريتُ تأتى ببلقيسَ فارغةً من أريج الطفولة ".

وترد صور مماثلة فى "أحاديث جانبية" أيضا إضافة إلى ورود ما يماثلها فى "الجامعة" ففى" أحاديث جانبية" نجد صورا مثل :

قالوا دخلته امرأة
أسلمته الى غصة
فترجل عن مهرة الفتح
راح يحاصر مملكة للقوارير .. يسحقها

وفى "الجامعة":

حين انقسمتَ انحنيتَ
وحين انحنيت استراحت على ظهره الحشراتُ
وجاءتك ضفدعة كي تعينك

وأيضا :

غطس جروحك يا سيدى فى الفؤاد ،
وغطس فؤادك فى الليل، واستقبل النار

وفى كل هذه الصور المقابلة لها والتي تزخر بها هذه القصائد يمكننا أن نلمح بعض الجوانب التى تعمل كمكونات ومحاور أساسية في عالم هذا الشاعر خلال هذه القصائد . فإضافة إلى الذات والمرأة والوطن والأحلام ، هناك الطفولة، وهناك المرايا ، وهناك المدينة . وتكون الطفولة ممثلة لكل الأشياء الجميلة فى عالم الشاعر : القرية وبدايات التفتح وأمسيات الحكى والضحك والتذكر، وتكون المدينة هى الوحشة والغربة والتمزق . وتتوحد الطفولة بالقرية ، بالزمان الماضى، بالذكريات ، بينما يتوحد زمان الوعى والرشد بالمدينة ، بالغربة، بالحاضر ، وتكون الطفولة هى الوطن الذى كان، الوطن الحلم، وطن كان فى الماضى، وربما سيكون فى المستقبل ، لكنه يقينا ليس موجودا فى الحاضر، وهناك حنين مسيطر أو "نوستالجيا" دائمة لدى هذا الشاعر نحو كل ما تمثله القرية والطفولة، وكل ما يمثله الماضى بينما تكون المدينة هى الوطن الحاضر ، الممتلىء بالبرودة والمسافات :

فاصلتان يقول سليمان،
الحلم والوطن المتمرد يشغل وهم المكان
ووهم الزمان
ويفترس القلبَ
هذه البلاد التى سكنتنى .... وقلبتها
ثم صرنا عدوين
كون بليد أردت أزينه فانقطعت

"الجامعة"

ترد مفردة المدينة فى "الجامعة" و" أحاديث جانبية" بوجه خاص مرتبطة بالانفصال والبعد والمسافة والقطع والبرد والوحشة " المدينة والبرد فاصلتان، وأنت المغنى " و "فاصلتان المدينة والوجه" و" وقل للحمام المدينة ليست لباسا ، ولاوطنا للهديل ، المدينة مذبحة " وأيضا " حين تصير المدينة هما يحاصرك الصخر " وكذلك " فاصلتان المدينة والبحر، والفرح الأولى وبلقيس". وفى "أحاديث جانبية" :

قالوا تهدم
لن ينطق الآن فى مدن،
لاتصدق غير الصناديق والأوجه الورقية
والناس حول الموائد يختصمون
ويخفون تحت الشوارب السنة الآخرين
يرى باحه الشنق
واجهة الدركى
أرائك تحت الحواة ومختزنى النار
والصاعدين الى ميتة فى برارى الدراهم
يقتلعون العيون
ويستبدلون بآياتها خيمة

وأيضا :

وقلت الوطنْ
ليس غير قميص من الدفء والذكريات
فهل تلبس الآن غير قميصٍ
تدارى به عوريتن
وهل تأكل الآن غَير رغيف من الصبرِ
والهذيانِ

تنطفىء أوهام زمان ومكان الوطن الذى كان ، الوطن الذى كان يشعل بتمرده كل المكان وبعض الزمان ، وتجيء حقائق خاصة بالوطن - المدينة الذى هو ليس "لباساً " وليس "مكاناً" وليس "مكانةً " وليس موضعا للهديل أو الغناء أو الأحلام؛ هى مدينة مذبحة تمتلىء بالهموم والغربة والتمزق ، فيما تحدث عمليات البيع والشراء وفيها يصبح الإنسان سلعة تباع وتشترى ، يهجر الناس أوطانهم سعيا وراء الدارهم لشراء مكان للسكن أو الموت . الشاعر هنا يدين حقبة السبعينات وما بعدها وما حدث فيها من متغيرات عنيفة ومتلاحقة : ترك الفلاحون الأرض وأهدافهم وأصبحت رائحة النفط تفوح من كل شيء ، ولايجد الشاعر إزاء كل هذه التغيرات الهائمة العنيفة والقاسية سوى أن يعود إلى ذاته يبحث فيها ويفتش بداخلها عن بعض المعانى لكل هذا الذى يحدث . ففى "الجامعة" "دعنى أرى فى المرايا مبارزة النار "و"هذا سليمان يقعد بين المرايا" وفى "سليمان الملك":

سليمان يخطو الى جبل الورد
عبر الصقيع يرى وجهه سابحا فى الضباب
وعبر الصقيع تمد المرايا الى رجله درجا فيشف
وتطفو بشاشته

هنا تكون المرآة وسيلة لإعادة الكشف والإظهار للملامح الخاصة من صورة هذه الذات بمفردها وتفردها أو خلال علاقاتها المختلفة مع الوطن . على أن المفردات الخاصة التى تتردد فى هذه القصائد مثل النار والماء والريح والبحر والرمل والصواعق والضوء والفصول والطير والليل والينابيع وأيضا المرايا هى مفردات تحتاج منا إلى وقفة خاصة وذلك لأنها تنقلنا من

المستوى السردى السابق من الحكاية إلى المستوى الثانى الأكثر عمقا منها ، ألا وهو المستوى الرمزى أو مستوى العمق النصى كما يسميه نورثروب فراى .

(ب) العمق النصى:

"ينتهى العالم عندما ينتهى نشاط المجاز" ، هكذا كان أرشيبالد ماكليش يقول ، ونقول أيضا أن العالم يبدأ ويتشكل ويستمر مع ومن خلال بدايات وتشكلات واستمرارية نشاط المجاز . فالوحدات الأساسية فى الشعر هى الصور وليست الأفكار، كما أن المعنى الكلى لقصيدة ما إنما يكمن فى الصورة الكلية التى ترسمها هذه القصيدة ، وهى صورة يمكن بالطبع أن نتصورها بصريا. (٢٠)

إن المفردات التى تشكل القاموس الشعرى الخاص لهذا الشاعر ، والتى تحدد مجازاته مشتقة فى معظم الأحوال من التفاصيل الخاصة بالعناصر الأولية للحياة (الماء - النار - الرمل أو التراب - الهواء أو الريح) وأيضا من تفاصيل الطبيعة والذات وتحولاتهما المختلفة. وإذا تذكرنا مرة أخرى مقولة نيتشه القائلة بأن "كل كلمة هى قناع " لأدركنا أن العديد من هذه المفردات يمكن أن تكون له دلالات مختلفة باختلاف السياق الخاص الذى يستخدمها الشاعر فيه ، لكن الأمر الجدير بالاعتبار، إضافة إلى ما سبق ، هو أن هناك دلالة كلية يمكن أن نشتقها من كل هذه المفردات التى يمكن أن تكون للعديد منها دلالات مختلفة باختلاف السياق . هذه الدلالة الكلية تشدنا مباشرة إلى الأسطورة الكبيرة التى يحاول الشاعر أن ينقلها لنا وهى الأسطورة التى يمكن أن نعتبرها أسطورته الخاصة، أسطورته التى عاشها ويعيشها ، وذلك لأنها معتقداته الأساسية فى الحياة وفى الفن ، بحيث يمكننا أيضا أن نعتبرها أسطورة عامة وذلك لأنها تتضمن الكثير من التفاصيل والحقائق التى حدثت وتحدث كل يوم وعبر تاريخ البشرية ومن ثم اكتسبت دلالاتها الكلية . إنها أسطورة الحياة والموت ، ومن ثم فإنه يمكننا أن نعتبر هذا الشاعر من شعراء أساطير الانبعاث والموت. وليس معنى ذلك أن نعتبره ضمنا من الشعراء التموزيين كما هو الحال بالنسبة للسياب وأدونيس وخليل حاوى مثلا فهذه مسألة تحتاج إلى مزيد من التعميق النظرى والتطبيقى، بل معناه أنه شاعر قد أدرك سر أسطورة " الكأس المقدسة " The Holy Grail أو الأسطورة الخاصة بالبحث الطويل المجهد عن الحكمة وعن المعنى و عن الدلالات الخاصة بالحياة والوجود، كما أنه نجح من خلاله مزجه وتضفيره ما بين جوانب مختلفة من الأبعاد الذاتية والاجتماعية والتاريخية والميتافيزيقية فى التعبير عن هذه الأسطورة بشكل فريد .

توصف أسطورة "الكأس المقدسة" فى كتب الرموز والأساطير بطرائق متعددة ، لكنها ليست طرائق مختلفة فى جوهرها ، فهذه الأسطورة تشير أحيانا إلى الكأس المقدسة التى شرب منها السيد المسيح فى العشاء الأخير ثم راح المسيحيون بعد ذلك يبحثون عنها جاهدين . كما تشير أحيانا أخرى إلى عملية التوفير من خلال ما يشبه المعجزات للغذاء والخبز (أعطنا خبزنا - أعطهم خبزهم) وترتبط هذه الأسطورة أحيانا بطائر الفينيق الذى يتجدد فيموت ويولد دوما من النار وترتبط أحيانا أخرى بحجر الفلاسفة رمز البحث الدائم عن الحكمة والخلود وعن معنى الحياة . وترمز "الكأس المقدسة أيضا إلى ذلك الجانب المائى من الحياة كما ترمز إلى مركز الوجود، وإلى القلب وإلى قدس الأقداس ، وإلى مصدر الحياة ، كما ترمز إلى الوفرة وإلى مصادر الحياة الجسمية والروحية . وهذه "الكأس المقدسة"

سواء كانت على شكل كوب أو زهرية (فازة) يمكن رسمها على هيئة شبيهة بالمثلث الذى يتجه رأسه إلى أسفل ، ومن ثم تمتزج فى شكله الرموز والايحاءات الأنثوية (كما هى عند القمة)بالرموز والايحاءات الذكرية (كما هى متجهة إلى اسفل) . الجانب الأنثوى من الكأس متجه إلى السماء أى فى اتجاه التحليق ، بينما العنصر الذكرى متجه نحو الأرض أى فى اتجاه السقوط ، لكنه أيضا فى اتجاه العمق (الأرض) والعنصر الأنثوى فى الكأس عنصر مائى والعنصر الذكرى فيه عنصر نارى ، ومن ثم يكون امتزاجهما معا مؤديا إلى تكوين الدماء التى تتدفق فى شرايين الحياة . يرمز الكأس كما يصور بهذا الشكل أيضا إلى القلب ، سواء كان قلب الكون أو قلب الإنسان ، وفى القلب امرأة ورجل ، لكنهما يتجهان نحو صوبين مختلفين ومن ثم يظل كل منهما فى حالة بحث دائم عن الآخر "وهو بحث لو تعلمان صعيب".

وأراه على قبة فى المثلث
يصنع وكرا لأحلامه...
ويصد التماسيح ... يجلس فى خضرة
ويدخن أو ... يمضغ العشب
يرسل نارا

"أحاديث جانبية"

فى الرمزية المصرية القديمة تظهر هذه العلاقة الرمزية بين الكأس مثلث الشكل ، وبين القلب فى حالات كثيرة لعلها أبرزها يكون فى زهرة اللوتس التى هى زهرة الضوء ، الشمسية والقمرية ، الذكرية والأنثوية ، ترتبط بالحياة كما ترتبط بالموت . ويرتبط فقدان "الكأس المقدسة" بفقدان الجانب الذهبى من الحياة ، عصرها الذهبى أو فردوسها الأساسى، براءتها وطهرها . وفى كثير من الأساطير (كما هو الحال فى الأساطير الصينية) يعتقد بأن الكأس قد تركت فى الجنة وأن آدم عندما سقط من الجنة إلى الأرض لم يستطع أن يأخذها معه ومن ثم يكون على أبنائه أن يحاولوا دوما طيلة حياتهم أن يعودوا إليها . وبشكل عام ترتبط الصور المختلفة من أسطورة الكأس المقدسة بذلك البحث الدائم المؤرق المحرق عن شىء ما مفقود لأن استرداده يرتبط باستعادة ذلك الفردوس المفقود بكل ما فيه من خيرات وبراءة وتحقيق للذات . إن على الساعى له أن يقوم خلال بحثه عن أسرار الحياة بمبادرات ومحاولات ومواجهات مع المصادر المختلفة للخطر والفشل والموت .إن أسطورة " البحث الدائم " هذه قد يرمز لها أيضا بالكتاب ، والذى خلاله يبحث الإنسان عن "الكلمة" المفقودة التى هى " العقل الكلى " والتى هى " الله " ("فى البدء كان الكلمة") والتى هى أيضا العنصر الأول فى عملية التجلى والوجود وهى أيضا القوة الإبداعية الكامنة وراء الخلق والإبداع والوجود .

وسنشير إلى هذا فى قسم تال من الدراسة بشكل سريع وذلك عند حديثنا عن رمز الكتاب لدى الشاعر عبد المقصود عبد الكريم .

يكمن جذر الشر والمعاناة فى حياة الإنسان فى عمليات سقوط الإنسان وفى طبيعة هذا السقوط ويرتبط هذا السقوط أحيانا بالطبيعة المادية لجسم الإنسان بما فيها من نزعات ورغبات ، لكنه يرتبط أيضا بالطبيعة العقلية والروحية له ، ببحثه الدائم عن معنى الحياة وتساؤله الدائم عن معنى وجوده ومحاولاته المستمرة لأن يكون متميزا ، وفى حالات معينة

أن يكون إلهـا (كمـا سبقت الإشارة من نيـتشـه)ولأن جزءا كبيرا من هذا السقوط يرتبط بالطبيعة المادية الناقصة لدى الإنسان فإن عددا كبيرا من الأساطير يتعامل مع ذلك الجانب الخاص بالنقص فيه والذى ارتبط كثيرا بالظلم والظلام والشعور بالنقص ، لكنه ارتبط أيضا بالرغبة فى التحقق والإنجاز والتجاوز ، وقد سادت هذه الثنائية تاريخ الفكر الإنسانى بدءا من آلهة اليونان وحتى عالم نيوتن الممتلىء بالجاذبية وما بعده أيضا .(٢١)

وتتخذ أسطورة البحث الدائم، أو الكأس المقدسة شكلا طقسيا خاصا تحضر فيه الحالات المختلفة من الاخماد والتوهج والانطفاء وهذا ما يحتاج منا إلى أن نتحدث عنه ببعض التفصيل .

(٣) الطقسية :

الطقس فى أبسط تعريفاته هو الحركة التى تتكرر فى شكل إيقاعى محدد . وتمتد هذه الحركة الإيقاعية المتكررة بجذورها فى دورة الطبيعة ويتمثل ذلك بشكل واضح فى الإيقاعات الخاصة بالنظام الشمسى ودورة الفصول والزراعة وغيرها . وكل شىء موجود فى حركة الطبيعة يمكن أن نجد مناظرا له فى العمل الفنى ، كذلك فإن أغانى الطيور تنشأ عن تزامن أو توحد عميق بين كائن ما وإيقاعات ما فى البيئة المحيطة به . إن الطقوس فى الحياة البشرية تتضمن جهدا إراديا ومن ثم يكون هناك عنصر سحرى فيها ، ومن ثم تكون أيضا متميزة عن الإيقاعات اللاإرادية التى تقوم بها الطيور والحيوانات كثيرا خاصة فى مواسم التزاوج ويكون الجانب الإرادى فى الطقسية البشرية موجها نحو إعادة الإمساك بالعلاقة المفقودة بين الإنسان والطبيعة بدوراتها المختلفة . ويصبح الطقس هو التسلسل الزمنى للنشاطات التى تكون الدلالة - أو المعنى الشعورى - كامنة فيها . ففى الدورة الشمسية لليوم ، وفى الدورة الموسمية للسنة ، وفى الدورة الحيوية أو العضوية لحياة الإنسان ، هناك نمط واحد من الدلالة ، ومن خلاله تقوم الأسطورة بنسج أو بناء حكاية حول شكل ما ، أو موضوع ما ، ويكون هذا الشكل ، أو الموضوع ، فى جانب منه هو الشمس ، وفى جانب آخر هو الخصوبة الزراعية أو الحيوية الإنسانية ، وفى جانب ثالث يكون هناك الإله أو الطبيعة الأصلية الأولية النموذجية الأساسية للكائن الإنسانى الذى تتكشف قدراته وإمكانياته وأحلامه شيئا فشيئا عبر الحياة . وقد نبهنا فريزر ويونج إلى الأهمية الكبيرة الخاصة لعالم الأسطورة فى عالم الأدب ، إبداعا ونقدا ، ثم أصبحت هناك كتابات كثيرة وافرة عنها بعد ذلك .

ويقترح نورثروب فراى تقسيما رباعيا للمراحل المختلفة التى مرت بها أسطورة الحياة السابقة هذه وقد استفدنا من هذا التقسيم فى قراءاتنا لهذا الجانب من شعر محمد سليمان مع بعض التعديلات الخاصة من جانبنا حيث رأينا ألا نلتزم حرفيا بتقسيم فراى ، بل ننطلق منه فى ضوء ما تمليه علينا النصوص . وبشكل موجز يتصور فراى أسطورة الحياة والشمس فى ضوء الأطوار التالية :

(أ) طور الفجر والربيع والميلاد : وهنا تسود أساطير ميلاد البطل والعودة للحياة والانبعاث والخلق وهزيمة قوى الشر والشقاء والموت ، والشخصيات المفضلة فى هذا الطور هى الأب

والأم . وهذا هو الشكل السائد فيما يسمى بالرومانس Romance [٢٢] وكذلك معظم الشعر الديثورامبي[٢٣] والشعر الرعوي أيضا .

(ب) طور الأوج أو الذروة أو الصيف والزواج والانتصار وعمليات التأليه والتمجيد والزواج المقدس والدخول إلى الفردوس ، والشخصيات المفضلة في هذا الطور هي العروس أو الحبيبة ، وهنا تأخذ الأساطير الشكل الخاص بالأوبرا الرعوية والأناشيد الرعوية التي تصف الحياة الرعوية نثريا أو شعريا وتوحي بالرضا والطمأنينة ، كما يمكن أن تأخذ الأساطير شكل القصيدة القصصية التي تعالج موضوعا ملحميا رومانتيكيا أو مأساويا .

(ج) طور الأفول والخريف والموت : والأساطير هنا هي أساطير السقوط وموت الألهة والموت العنيف للبشر والتضحية وكذلك انعزال البطل أو نفيه ، وتحضر في هذه الأساطير شخصيات مثل السيرانة Siren وهي كائنات أسطورية لدى الإغريق ، لها رأس امرأة وجسم طائر ، كانت تسحر الملاحين بغنائها فتوردهم موارد التهلكة ، وهي كلمة ترمز أيضا إلى المرأة المغْوية أو الخطرة ، كما تحضر في هذه الأساطير أيضا الشخصيات الخائنة للعهود وللوطن من الرجاَل والنساء . ويتمثل النمط الأدبي هنا في التراجيديا وفي شعر المراثي، وفي القصائد التأملية .

(د) طور الظلمة والشتاء والغناء : وتكون الأساطير هنا هي أساطير انتصار العناصر الخاصة بهذه القوى ، هنا توجد أساطير الفيضانات والفوضى وهزيمة البطل وتكون الشخصيات السائدة هي الغيلان والسحرة والعرافين ، والنمط الأدبي السائد هو الأهجوة أو المقطوعة الهجائية Satire[٢٤].

هذا هو تصور فراي لأطوار الأساطير والأشكال الأدبية المناسبة ، وأيضا الأشكال الأدبية التي كانت مناسبة في كل طور ، ونحن كما قلنا لن نلتزم بهذا التصنيف بل ستجعله ضوءا مرشدا لنا في نقد بعض قصائد محمد سليمان التي نقرأها في هذه الدراسة مع قناعتنا أيضا بأن القانون الخاص للأسطورة في الفن يقوم على أساس تداخل الأطوار المختلفة وتفاعلها وجدلها ، وليس تتابعها أو تسلسلها الزمني أو المنطقي.

(أ) طورالفجر والربيع والميلاد : ويظهر هذا الطور في ميلاد الطبيعة وتفتح الأشياء وبداياتها وبكارتها ، في ميلاد الحلم وميلاد البطل والانبعاث والعودة للحياة :

يقولون غادر أعضاءه
مرة كان صقرا
وسوسنة
وترابا

"أحاديث جانبية"

لكنه لم يزل في الأفق
ربما كان يقعد في باب وجهك
أو تحت ثديك
أو يرتديك

يشدك يوما الى نجمة
في سماء المرايا

"أحاديث جانبية"

وأيضا :
الكلام انتهى
جاء وقت الزلازل
"الجامعة"
لسليمان وجهك النبوى ..
له شارة العشق ...
صلى...
فحطت على كتفه الريح
جاءته مملكة
المحار ...
وأرغفة البحر

"سليمان الملك"

للحلم دورته كما للعشق دورته ، وللريح دورتها ، كما لكل شيء حيوى وأسطورى في الحياة والطبيعة دورته أيضا ، وللمحار دورته ، فيها يبدأ ميلاد اللؤلؤ وكائنات أخرى ، هذا الشاعر لايقف كثيرا عند الطور (أ) من أطوار أسطورة الحياة ، فما يشده كثيرا ويحضر كثيرا فى شعره هما الطوران (ج) و (د) ، هناك اشارات سريعة إلى الطور (أ) تبدو فى الاشارات الشعرية الخاصة إلى بدايات الأشياء أو إلى نهاياتها أيضا ، التى هي إعادة انبعاثها وتجددها وليست موتها ، فالبداية قد تكون فى أول الدورة أو تكون بعد آخرها في شكل بداية جديدة "الكلام انتهى/ جاء وقت الزلازل " فللكلام دورة وللزلازل بدايات ودورة أيضا ، وغالبا ما تكون الخطوة التالية لدى الشاعر متضمنة الانتقال والوقوف قليلا بعض الشيء أيضا عند الطور (ب) .

(ب) **طور الأوج والذروة** : هذا طور يحن إليه الشاعر ويتمنى أن يظل دائما فيه ، وهو طور توحد دلائل تحققه بدرجة ما ، لكنه تحقق كالحلم سريع الانقضاء :

هذا هو البحر
بينى وبين البعيدين
سخرت لى الريح
سخرت لى الجنى
"سليمان الملك"
أتربع فوق عرش التفرد
أدفع بحرا ببحر
وضوءا بضوء
وخلقا بخلق

"سليمان الملك"

وأيضا في" سليمان الملك " عن أمسيات السهوب تحدثه الطير .. عن شجر يتسلق ظهر السماء " وأيضا " بلقيس في القلب .. بلقيس في راحتي و" هناك مقاطع كثيرة في "سليمان الملك" عن ذلك الإحساس الخاص بالتملك والامتلاك والتحقق والقدرة الكلية وعن الاتحاد بعناصر الطبيعة والتوحد مع خباياها وتجلياتها المختلفة .وفي "الجامعة": سليمان يمسك في راحتيه الأريج ، يسوق الجداول ، يضحك حين يرى نفسه في البعيد ، يمرغ عينيه أعضاءه في الحقول ، يختطف الشمس . ها هي الشمس تلبسه في الظهيرة . في القلب شمس وفي العين شمس ." وأيضا : "مهران يشتبكان على زغب الصبح ، يمتزجان ، ويختصران البراري ، تلفهما غيمة وبخار ، وخيط من الوهج المتقطع بين الفؤادين ." وفي "أحاديث جانبية":

يقولون شب ... أقول تمدد
نقل أقدامَه من غدير إلى نجمة
وأراه على ساحل العصف يخلعُ أثوابَهُ
ويغوص
يرجُّ الشوارع

يرتبط الطور (ب) بالإحساس بالقدرة الكلية ، بالإحساس بالقدرة على امتلاك كل الأشياء، سواء كان ذلك على مستوى الإدراك الواقعي الفعلي ، أو كان على مستوى التصور الممكن أو التخيل المأمول ، يحرك الشاعر هنا عناصر الطبيعة ويتحرك معها ويحدث بينهما ما يشبه وحدة الوجود ، يختطف الشمس لتكون في قلبه وفي عينه ، شمس الظهيرة تتوهج في طور ما بعد الميلاد والطور (أ) أو الفجر ، ومن ثم تكون في قمة أوجها وذروتها ، كذلك تكون الامتزاجات الحيوية والطبيعية الأخرى بين المحبين وبين الإنسان وعناصر الواقع والطبيعة المختلفة ؛ إنه ينتقل بينها بسهولة ، تلك السهولة التي تمنحها له القدرة الكلية من "غدير" في الأرض إلى "نجمة" في السماء ، لكن الشمس تواصل حركتها ، ودوام الحال من المحال ، حينئذ يحضر الطور (ج).

وإذا كان من الممكن لنا أن نصنف الشعراء وكذلك الفنانين عموما حسب تصنيف فراي السابق إلى شعراء يركزون على الطور (أ) وشعراء يركزون على الطور (ب) وشعراء يركزون على الطور (ج) وشعراء يركزون على الطور (د) ، فإننا نستطيع وببعض اليقين أن نصنف محمد سليمان باعتباره من شعراء الطور (ج) طور الخريف والأفول ، بينما يمكن تصنيف شاعر مثل عبد المقصود عبد الكريم في الطور (د) طور الشتاء والظلمة والفناء ومعظم شعراء السبعينات ينتمون فعلا إلى هذين الطورين ويشكل له صلته الوثيقة بالانطفاء السريع الذي حدث في أحلام هذا الطور (ب) طور الظهيرة والاحلام الكبيرة ، وكذلك بعلميات احباط التوقعات التي عاناها هؤلاء الشعراء على المستوى الشخصي (الشعري والحياتي) وعلى المستوى الوطني والقومي أيضا ، ويشكل يتسم بالقسوة الشديدة . لكننا نؤكد مرة أخرى أنه رغم انتساب شعراء السبعينات إلى واحد من هذين الطورين ، وللأسباب التي ذكرناها سابقا بسرعة ، فإن الأطوار الأخرى تكون موجودة لدى كل منهم بدرجات متفاوتة . بالطبع ليس كل هؤلاء الشعراء من شعراء الأساطير ، كما أنه لايمكننا القول بأن التأثيرات الأسطورية قد نضجت لديهم بدرجات متماثلة . فبعضهم دخل إلى عمقها واستفاد من بعض خصائصها التي حددناها في هذا القسم من هذه الدراسة ،

وبعضهم الآخر مر عليها مرورا سريعا ، ولكنهم جميعهم كانت لهم أسطورتهم المعاشة ، وعقائدهم التى تباينت فى مستويات تبلورها فيما بينهم، ونحن أخذنا فى هذه الدراسة نماذج قليلة لبعض هذا التبلور ونطمح أن نقوم ببحث عناصر هذا التبلور ومظاهره فى دراسة أكبر. وبالمناسبة فانه يمكننا أيضا فى ضوء هذا التصور الخاص الذى فجره بداخلنا تصور فراى - وإن كان فراى نفسه لم ينتبه إلى مثل هذه الفكرة التى نعتقد أنها جديرة بالاهتمام والتطوير - أن نضع بعض شعرائنا الرومانسيين المتفائلين فى الطور (أ) ونضع شعراء الحماسة والمناسبات الوطنية فى الطور (ب).

(ج) طور الخريف والأفول : هنا تبدأ أوراق الأشجار فى التساقط وتنتهي الأحلام وتحدث اليقظة ويطرد الانسان من الفردوس ليسقط أيضا على الأرض كما تسقط أوراق الشجر :

قالوا تهدم
لن ينطق الآن فى مدن
لا تصدق غير الصناديق والأوجه الورقية

"أحاديث جانبية"

وفى " سليمان الملك "

اسلمتنى للنمال والرمل
اسلمتنى للمفازة
تجرى الرياح بلاشغف
والعفاريت تأتى ببلقيس فارغة

وأيضا :
لسليمان وجهه البدوى
وللرمل سطوته
الرماد يحط على الصدر
وفى الحلق طعم الرماد
وفى القلب طعم الرماد
ويتسع الصمت يهوى على الدور
ينعس بين العيون

وأيضا :
كيف تقلع يا صاحب الضوء
كيف تغادر
والنار تشرب زيتك
أنت وحيد
وللليل قسوته

وفى "الجامعة" التى هى قصيدة من النوع (ج) بشكل نموذجى (وعلى سبيل المثال لا الحصر) يستفيد الشاعر من "سفر الجامعة "، الأصحاح الأول ،وبوجه خاص من النص " ما

كان فهو ما يكون والذى صنع فهو الذى صنع ، فليس تحت الشمس جديد " وأيضا من النص " وإلى مداراتها ترجع الريح . كل الأنهار تجرى إلى البحر والبحر ليس بملآن ":

المدينة والبردُ فاصلتان .
يقول سليمان كل الدروب فواصلُ : القلبُ والعينُ والرئتان ، وما كان سوف يكونُ ولن تشبعَ العينُ والقلبُ لن يمتلىءْ .
ما الذى قالت الجن فى أمسيات المسرَّة ؟
يأتى زمانٌ اقتلاعكَ .
حين تصير المدينةُ همّاً يحاصرك الصخرُ، والرملُ يُغْرِقُ نافورة الأمنيات ، وتدفع عن عشبك الجبل المتقدِّمَ.
جاءت رياح الجنوب وجاءت رياح الشمال ، وغادَرَ لونٌ وحطّت فصولٌ ، ومازلت منقطعا كالجبال.
تمد يديك إلى الأرض تحبو إلى البحرِ ، والأرضُ تهرب والبحرُ يهربُ .

ويقول أيضا فى نفس القصيدة :

هذا سليمان يقعد بين المرايا
يحدث عن أنهر تتعطل حين تحط الرمال
يقول : ومن ظلمةٍ نستدير إلى ظلمة
ماالذى لايضيع
وأى الشواغل لايسقم القلب

هذا طور السأم والضجر والشعور باللاجدوى، حيث كل الأشياء تضيع ولاشىء يبقى فالإحساس المسيطر بالرسوخ والثبات يضيع ، والزوال يغلف كل الأشياء الجميلة ويبعدها بسرعة فلا يبقى فى القلب وفى الحلق غير طعم الرماد ، هذا زمان مغادرة اللون وحضور اللالون، حضور الرمادى الذى يختلط فيه الأبيض والأسود بكل مافى الأبيض والأسود من دلالات تكون هنا أقرب إلى الليل منها إلى النهار . فيغادر "صاحب الضوء" الذى هو الشاعر، أحلامه، ويصبح وحيدا فى ليل المفازة بقسوته الموحشة بينما الصمت ينشر أجنحته شيئا فشيئا على الوجود وتتلاعب رياح باردة تبعث على القشعريرة بما تبقى من أوراق الحياة.

يكون الطور (ج) طورا رمليا فى مقابل الطور (أ) الذى هو طور مائى والطور (ب) الذى هو طور نارى وتحضر الريح بخيرها أو بشرها فيما بين الطورين (أ) ، (ب) ويكون جانبها الخير هو السائد بين هذين الطورين، بينما يتغلب الجانب الخاص الذى يبعث على القشعريرة ويقذف بعيدا بأوراق الشجر فى الطور (ج) ففيه تحضر العفاريت والجان وإذا أتت ببلقيس فهى تأتى بها فارغة من الحلم ومن الأريج، وأقرب إلى أشجار الأوراق المتساقطة. أما الطور (د) فهو طور ترابى؛ إنه مرحلة الدخول إلى عوالم الموت. ورغم انشغال الشاعر فلسفيا وتأمليا بالحياة وكما يظهر ذلك من انشغاله بالطور (ج)، فهو يكره الطور (د) كراهية لاحدود لها، ومن ثم فهو يتبعه فى كثير من الحالات بمقاطع تنتمى إلى

الطور (أ) :

سليمان يبكى فينكفئ البحر
عبر الصقيع يجرجر رجلين
عبر الصقيع تباركه الشمس وهو يدور
ويزرع أقدامه فى الصخور
ومستندا لعصاه يبعثر قهقهة فى الفضاء
ويغرق فى النوم : خاتمه يتلألأ حين تحط الشموس
على البحر

ولانجد فى قصائد هذا الشاعر مقاطع خالصة تنتمى إلى الطور (د) كما قلنا، فهو يرفض الموت ويرفض التحلل والانحلال ويرفض ضياع كل الأشياء الجميلة ويحاول دائما استعادتها أحيانا بالحلم وأحيانا بالتأمل وأحيانا بالتذكر وأحيانا أخرى بالرفض الصريح والتمرد :

وجائتنى الأرض ألقيتها
ومضيت .. إلى حيث أعرفنى
أعطهم خبزهم

"سليمان الملك"

الكلام انتهى
جاء وقت الزلازل

"الجامعة"

ثم قالوا احترق
حين هيج فى جوفه البحر
حطم بوابة للصواعق
قالوا :
ولكنه لم يزل فى الأفق

"أحاديث جانبية"

يستعين الشاعر إضافة إلى تتبعه للتفاصيل الخاصة بالأطوار الأربعة والتى تتبعنا بعض تفاصيلها فقط فى هذا الجزء من هذه الدراسة، يستعين ببعض الحيل الفنية مثل تكرار بعض المقاطع أو الكلمات التى تبدو أحيانا شبيهة بالتعاويذ أو الكلمات المقدسة التى يستعين بها الشاعر فى تحريك الإيقاع الدورى والحيوى والفنى خلال قصائده، ففى "سليمان الملك" تتكرر تعبيرات مثل "أعطهم خبزهم. كى ترفرف فى القلب .. " ومثل " أنا ملك " ومثل " أنت وحيد " ومثل " لسليمان وجهه النبوى، لسليمان وجهه الغجرى، لسليمان وجهه البدوى، ولسليمان وجهه الحجرى" واختلاف حالات الوجه مابين مقاطع القصيدة بأن يكون مرة "نبويا" ومرة "غجريا" ومرة "بدويا" ومرة "حجريا" إنما يكون من أجل تصوير الحالات أو الأطوار المختلفة التى مر بها "سليمان" خلال دورة حياته بتفاصيلها المختلفة وكذلك تصوير اختلاف تفاصيل الطبيعة المصاحبة لها أيضا .

ويحدث نفس الشيء في "الجامعة" حيث يتكرر التعبير "المدينة والبرد فاصلتان" وأيضا التعبير "يقول سليمان...." كي يصور الشاعر تلك الحالة الشديدة من الوحدة والعزلة. وفي "أحادث جانبية" - التي تكاد تكون القصيدة الوحيدة من بين هذه القصائد الثلاث التي تحضر فيها الأطوار الأربعة لأسطورة الحياة بدرجات متوازنه نسبيا - يستعين الشاعر بتكتيك الحكي مضيفا عنصرا أسطوريا آخر إلى عنصر الطقسية، كما يكرر الشاعر فيها تعبيرات مثل : "يقولون كان ..." ومثل "يقولون صار ..." وأيضا "قالوا ..." وأيضا "قلت ... " وفي القصيدة تساؤلات كثيرة يطرحها الشاعر وتطرحها معه الأصوات العديدة المتطارحة في دارمية خاصة مميزة لهذة القصيدة مما يشكل علامة استفهام كبيرة تقودنا إلى منطقة خاصة من الغموض، هي منطقة مابين الحلم واليقظة والإيحاء والوضوح، والإعلان والرمز، والحدوث وعدم الحدوث، ومن ثم فهي تدخل بنا في منطقة عدم اليقين التي هي خاصية مميزة لعوالم الأحلام والأساطير.

(٤) الموسوعية :

كان بودلير يقول : "إن العالم الطبيعي يصبح مفهوما من خلال الأساطير" . وفي الأساطير - يقول فراي - يمكننا أن نلاحظ ذلك الميل المنتظم في الطقوس لأن تكون "موسوعية" فكل الأحداث متكررة الحدوث في الطبيعة : دورة اليوم ، وأطوار القمر، وفصول السنة، وتغيرات حالات الشمس خلال السنة صيفا وشتاء، وأزمات الوجود منذ الميلاد وحتى الموت، وكلها لها طقوسها الخاصة بها، كما أن معظم الديانات الكبيرة مجهزة بعتاد دفاعي كبير من الطقوس الإيحائية، وهذه الطقوس ذات مدى متسع يحيط بالمدى الكلي من النشاطات الجوهرية في حياة الإنسان(٢٥).

وقد لاحظنا عند قرائتنا السابقة لقصائد "سليمان الملك" و "الجامعة " و "أحاديث جانبية" ذلك الحضور البارز لهذه الموسوعية وكما تبين ذلك لنا عند حديثنا بشكل خاص عن عنصري الحكاية والطقسية في هذه القصائد ، لكننا نستطيع أن نضيف أيضا، إضافة إلى ماسبق، ذلك التأكيد على الوجود الدائم للعديد من العناصر الفاعلة في تشكيل الطقسية، ومن ثم الموسوعية، في هذه القصائد، ومن هذه العناصر على سبيل المثال لا الحصر : العناصر الطبيعية العامة (كالماء، والنار، والريح، والهواء، والرمل، والتراب، والأحجار، والعشب، والبحر، والفضاء، والشمس، والأنهار، والضوء، والجبال، والنجوم، والغيم، والرماد، والصقيع، وغيرها)، العناصر الطبيعية الخاصة بتحولات الفصول وتغيرات الأزمنة (كالصيف، والشتاء، والخريف، والربيع، والشمس، والقمر، والأعوام، والأيام، والزمان، والمواسم، والطفولة، والعمر، والصباح، والليل، والنهار، والضوء، والظلمة، وغيرها) ، العناصر الخاصة بالطيور (كالصقور، والهداهد، والنسور، واليمام، والعصافير، والقبرات، والحمائم، وغيرها) ، العناصر الخاصة بالحشرات والحيوانات (كالنمل، والتماسيح، والأسماك، والمهرة، والضفادع، والكواسر، وغيرها) ، العناصر الخاصة بالنباتات والزهور (كالسوسن ، الأشجار ، والزنبق، والسرور، والجذوع، والورود ، والجميز، والسنابل، والقمح، وغيرها) ، العناصر الخاصة بالمعادن ومايصنع منها (كالزجاج، والرصاص، والفضة، والبواخر، والطائرات، والمرايا، والموائد، والقلائد، والصناديق، والقوارير، وغيرها) ، العناصر الدالة على الحالات النفسية (كالوحدة، والخوف، والغربة، والفرح، والحلم، والراحة، والتعب، والجوع،

واليـقظة، والنوم، والرغـبـة، والإحبـاط، والزهو، والحـزن، والوهم، والاكـتـشـاف، واليـأس، والأمـل ، والتـمرد، والإصرار، والمقاومـة، وغيرها)، بالإضـافـة إلى عناصر أخرى (كالجن، والشيـاطين، والأنبيـاء (سليـمـان، ونوح، وإبراهيم، والمدن، والقـرى، والكتب، والنسـاء، والقبائل، والشوارع ، وغيرها).

فإذا عرفنا أن هذه العناصر أو هذه المفردات لا ترد في معظم الحالات منفصلة ، بل على هيئة صور متراكمة ومتداخلة بحيث تصنع معا، جميعها، مشهدا أو لوحة متكاملة تكون هي ساحة القصيدة، وإذا أضفنا إلى ماسبق استفادة الشاعر الواضحة من النصوص التراثية، سواء كانت نصوصا مقدسة أو نصوصا صوفية أو غير ذلك ، لتأكدنا من هذا الحضورالقوى لصفة الموسوعية لدى هذا الشاعر، ولعلنا نتفق فيما يتعلق بالنقطة الأخيرة أيضا مع ما أكده فراى - وهو الذى اتخذناه مرشدا لنا فى قرائتنا هذه لبعض قصائد محمد سليمان - من أن " النصوص المقدسة هى الوثائق الأولى التى ينبغى أن يقوم الناقد الأدبى بدراستها لتكوين رؤية شاملة حولها، ثم أنه بعد أن يفهم بنيتها، يمكنه أن يهبط من الأنماط الأولية الخاصة بها إلى الأجناس الأدبية، كى يرى كيف تنبثق الدراما من ذلك الجانب الطقسي فى الأسطورة، وأيضا كيف تنشأ القصائد الغنائية من ذلك الجانب النبوئى والإيحائى والمفكك والحلمى فيها، بينما يتم تحميل الملحمة على البنية الموسوعية المركزية فيها" (٢٦).

ولعلنا نستطيع أن نلمح فى هذه القصائد التى تعرضنا لها كل تلك العناصر السابقة، حيث يمكننا أن نجد فيها الدراما والصراع، بين عناصر الطبيعة وبعضها البعض، وبينها وبين الإنسان، وبين الإنسان وغيره من البشر، ثم بين الإنسان ونفسه ونوازعه التى تشده وتجذبه أو تبعده وتنأى به، فالإنسان فى هذه القصائد ساحة لصراع تدور رحاه ولا تتوقف أبدا عن الاحتدام . وفى قلب هذه الدرامية هناك أيضا غنائية أحيانا ، وملحمية أحيانا أخرى، ويتجلى هذا فى كل قصيدة على حدة، كما يتجلى أيضا فى كل هذه القصائد معا .

إن الدلالة الكلية التى يمكن أن نكتشفها فى هذة القصائد التى قرأناها، إنما تتمثل - اضافة إلى ماسبق ذكره من معان ودلالات - فى أن هناك حالة مسيطرة من التنافر وعدم الإنسجام تسود علاقة الشاعر بالواقع، وكأنما الشاعر يريد أن يخاطب واقعه ويحذره قائلا : " لأن أحلامك تسقط فإن أحلامى تسقط، ولأن أحلامى تسقط، فإن أحلامك يستمر سقوطها " فلابد من نهوض الوطن حتى ينهض الفرد ، ولابد من نهوض الأفراد حتى ينهض الوطن، ولابد من التزايد الحاد فى الشعور بالنحن، والتراجع النسبى فى الشعور بالأنا والانفصال بين الناس والسلطة وبالعكس هو أس البلاء فى هذا الوطن، ولكن ورغم الانهيارات والدورات المتكررة من الهزائم، يظل الشعراء يحلمون، وأحلامهم ليست تهويمات، لكنها مشروعات لإعادة صياغة العلاقة بين الإنسان والوطن .

عبد المقصود عبد الكريم : كوابيس فى الليل .. كوابيس

تذكرنا قصائد الشاعر عبد المقصود عبد الكريم - والتى هى غالبا " قصائد نثر" مباشرة بذلك الإبداع الشعرى الخاص الذى قدمه الشاعر الفرنسى الذى يعتبره الكثيرون الرائد

الحقيقى للسريالية فى الشعر الفرنسى ألا وهو لوتريامون، وكما تجلى ذلك فى عمله الشهير المسمى **أناشيد مالدورور** والذى كتبه وهو فى حالة أقرب ماتكون إلى الفوضى العقلية والجنون؛ حالة هى على مشارف اللامعقول واللامنطق، حين كان يتجول على ضفاف السين طيلة الليل، بينما الناس نيام ، ويهذى بأفكار مشوشة، وكلمات تصور الحالة الكلية من الأرق الإنسانى الحارق والعذاب المقيم الذى لاشفاء منه الا بالجنون أو الموت . وهذه حالات تنتشر عبر قصائد عبد المقصود عبد الكريم أيضا وهى حالات أشبه دائما بالكوابيس الليلية والكوابيس النهارية . لقد خفت تلك الإحتمالات الحلمية الكونية الصوفية التى كانت توجد فى ديوانه الأول "والوحيد حتى الآن **أزدحم بالممالك** وحلت مكانها الآن رؤية كابوسية جاثمة على كل تفاصيل عملية الإبداع الشعرى لديه، وهى رؤية تبدو شديدة القرب والعلاقة من رؤيا القديس يوحنا الأبوكاليبية فى "سفر الرؤيا" ، لكن الأهوال التى رآها يوحنا مرتبطة بيوم الدينونة، يراها عبد المقصود عبد الكريم مرتبطة بواقعنا المصرى خاصة والعربى عامة فى هذا الزمان القريب.

فى قصيدة "يهبط الحلم بصاحبه " للشاعر عبد المقصود عبد الكريم (٢٧) وبعد بداية خاصة من اليأس والانهزام وعجز المحاولة، وحيث يتم إلقاء "قبعة" تتحرك مثل "فراشة" لكنها تعجز عن الوصول إلى أى مكان آمن، فالقبعة، التى هى المعادل الرمزى للقوة والنبل والحرية تضيع وتسقط ويدخل بنا الشاعر إلى حالة شبه حلمية أو شبه كابوسية، حالة تتضمن الحلم والكابوس من داخله ومن خارجه، بنيته العميقة المفككة على هيئة شظايا من الصور والتكوينات، وبنيته السطحية قد تعطى معنى واضحا ، لكنه دون شك ليس المعنى المقصود :

تسترخى ربطة العنق على درج المرآة
بينما رجل يحاول الصعود دون قبعة
انحلت ربطة العنق وسقطت فى بئر
لها عين امرأة ولم تعرف أبدا رائحة
النبيذ أو اللبن الرائب ويبدو أنها
كانت مبولة لعدد من الفئران لفترة
تزيد عما يستغرقه الحلم فى الهبوط بصاحبه

تتالى الصور فى هذا المقطع، وفى غيره من مقاطع هذه القصيدة، وتتوالى دون رابط منطقى واضح كما أن الشاعر يقوم أيضا بالإلغاء التام لعلامات الترقيم والوصل والفصل فى محاولة منه لخلق حالة حلمية تتابع وتتداخل وتتكثف دون قانون إلا قانونها الخاص، قانون الحلم، القانون الرمزى الذى يقوم على آليات التكثيف والتفكيك وتداخل الأزمنة والأمكنة والأحداث كما يظهر ذلك فى تتابع الصور الخاصة بربطة العنق التى "تسترخى" على المرآة ثم تنحل بعد ذلك وأيضا صورة الرجل الذى يحاول الصعود ثم "يهبط" فى بئر لها "عين امرأة" .

الحلم انقباض وانبساط : انقباض لعالم الرؤية الإدراكية الخارجية، عالم المشاهدة والمعاينة والتحديد، وانبساط لعالم "الرؤيا" الحلمية الداخلية المتخيلة، عالم الفانتازيا والتهويم والتحليق. وفى الحلم انغلاق وانفتاح : انغلاق لعالم يضغط على النفس والروح والعقل والوجدان، انفتاح لعالم من الباطن المقدس حيث الإنسان هناك فى أقصى حالاته، أو

بالأحرى فى حالاته القصوى أيا كانت هذه الحالات موجبة أو سالبة، وفى الحالة الأخيرة يتحول الحلم إلى كابوس.

يستعين الشاعر هنا بكلمات شديدة الدلالة وعميقة الإيحاءات فهى تبدو أكثر قربا فى التعبير عن هذه الحالة شبه الحلمية التى أشرنا إليها، وتبدو لنا كلمة "بينما" هنا على أنها الكلمة "الهادية" أو الكلمة "المفتاح" التى تنقلنا مباشرة إلى حالة" شبه الحلم" هذه، ثم أنها مع كلمات أخرى مثل "تسترخى، انحلت، يبدو أنها "تنقل معا مع مايوجد معها من صور خاصة الصعود والهبوط، وأيضا مع اختفاء الروابط المتسللة، ذلك الإحساس الخاص بحالة شبه حلمية، ويجىء لنا التعبير " ويبدو أنها " لكى يدفعنا من داخل الحلم إلى خارجه، فهذا التعبير أقرب إلى التعليق على حالة الحلم، وهو تعبير يبدو مقحما على حالة الحلم، ومن ثم فقد ظهر لنا هذا التعليق وكأنه تعبير الشاعر عن تلك الحالة المهينة للرجل الذى سقط فى بئر لها "عين امرأة" . لقد سقط هذا الرجل فى هذا الكابوس ولم ينجح فى الصعود إلى ربوة الحلم، هناك رأى ما لم يرغب فى رؤيته : بئر عميقة سحيقة مخيفة تنتشر فيها الروائح الكريهة والمشاهد المفزعة ، والكشف الظاهرى عن مضمون هذا الحلم يوحى بمشهد شبقى فاشل، تكشف لنا عنه تعبيرات وكلمات مثل "تسترخى، يحاول الصعود ، بئر، عين امرأة، اللبن الرائب، ميولة، الهبوط". وتتمثل فى هذا المشهد أيضا، بشكل واضح، الديناميات الخاصة بالعملية النفسية المسماة "التوقعات المحبطة". هنا رجل يحلم بامرأة لها "رائحة النبيذ أو اللبن الرائب" ، امرأة تكون هى الحلم الذى يساعد على الصعود والتحقق فيفاجأ بأن مايجده حتى فى الحلم هو مبولة تحوم حولها الفئران "لفترة تزيد عما يستغرقه الحلم فى الهبوط بصاحبه " . وهذا التراسل مابين البئر و"عين المرأة" والمبولة ينقلنا بغتة من الحالة الخاصة بـ"توقع الحلم" إلى الحالة المناقضة لها ألا وهى "تحقق الكابوس".

تستمر هذه الحالة الكابوسية بما فيها من رهاب ومخاوف وتجمد مرتعب للأفكار والمشاعر فى مقطع ثان من هذه القصيدة أيضا.

ماعاد يحتمل
تحاصره حروف الروى
ولاتعثر الا على جسد بارد
لابد مات للتو
لابد كان فقيرا
تعامل طويلا فى لغة ماكانت تليق به
أو أن هذا مايبدو على شفتيه
تبعثر بين الطير وامرأة ضالة
لم يستطع اللحاق بالفراشة
كان الشعب ضيقا

وهذه أيضا حالة شبه حلمية يسودها الشجن والتذكر، فأى شىء هذا الذى طارد الشاعر فجعله " ماعاد يحتمل" ؟ هل هو تبعثره بين طيور الحلم وامرأة ضالة متجمدة جعلت هذه الطيور تتجمد ويتجمد هو معها ؟ هل هو الإحباط الدائم هل استخدامه للغة وجدها لاتليق به؟ هل هى حروف الروى التى ماتنفك تحاصره وتحاصره وتوحى إليه أن يتبعها ؟ هل هى طفولته البعيدة بأحلامها وذكرياتها فى قرية صغيرة من قرى الدلتا وهى تلك الأحلام

التى لم تتحقق ؟ هل هو الطريق الضيق الذى سار فيه وحاصرته الحياة فيه ؟ هل هو كل ماسبق ؟ إنه فعلا كل ماسبق فهنا حالة الشاعر بين حالتين. ليس الشاعر هو "الداخل فقط " بما فيه من رؤى وصور وأخيلة، بل هو أيضا امتزاج ذلك: "الخارج" ب "هذا" الداخل، إمتزاج ذلك ال "هناك" ب" هذا " ال" هنا" لأن ذلك ال" هنا " يصبح فى واقع الأمر ذلك ال"هنا" . إن مايريده الشاعر "هنا" لايجيء ، ويحضر بدلا منه ما "هناك" . هذا ال "هنا " خارجى بارد ميت عدائى ومحبط لتوقعات ال "هنا" بما فيها من أحلام وآمال ورغبات ملحة نحو التحقق ونحو اللحاق بالفراشات، وذلك لأن هذه الأحلام والآمال والرغبات تصبح بعيدة "هناك" بعد أن كانت قريبة "هنا" فى زمان الطفولة الأول.

الزهرة لاتنظره
امتشق عصا واهنة
لاتصلح - ابدا - للشعاب
اندهش للمياه
وماستطاع أن يفسر الأمر
وماحاول أن ينتبه

يتجاوز حلم الشاعر هنا ، أو بالأحرى كابوسه، حالة ليلية نومية غيابية عن عالم الرؤية والمشاهدة، ليكون إيغالا فى عالم الواقع بما فيه من أحداث ووقائع لاتنفك تحاصر الشاعر، الذى هو الإنسان، وتطارده، هنا يدرك الشاعر تماما أن "الزهرة" لغة الباطن - لغة عوالم الحلم والأساطير- هى المرأة، هى المبدأ الأنثوى، مبدأ الانفتاح وحرية الحركة. هذه الزهرة لاتنظر إليه بل تتناءى مبتعدة عنه بكل ماتحمله من دلالات وإمكانيات .

ترتبط الزهرة أيضا بتلك الرمزية الخاصة بالحدائق التى هى الفراديس، ميادين التحقق الكلى التى تغيب عنها أدنى بادرة للحرمان. كما ترتبط الزهرة أيضا بالطفولة؛ بذلك الجانب المرهف الهش الحالم منها ، وصورة الطفل الخارج من الزهرة، فى رمزية الأساطير، هى صورة تشير إلى الميلاد ، ميلاد الإله أو ميلاد اليوم، وإلى ظهور الفجر وشروق الشمس وتفجر العواطف والإنفعالات. والشاعر هنا "لاتنظره الزهرة " مما يوحى بشكل حاد بذلك الخفوت الشاحب والانزواء المتنامى لكل تلك الصور الخاصة بالميلاد والضوء وصخب العواطف وألق الروح وإمكانية الحلم، فالزهرة هنا "لاتنظره"، أى لاتضعه فى إعتبارها مطلقا. هنا لاتنتاب الشاعر إلا مشاعر الدهشة وعلامات الإستفهام الكبرى التى مالها من إجابة إزاء هذا الكابوس الذى ابتلع حياته بليلها ونهارها، ابتلعها تدريجيا حتى غطى ظلامه التام على كل تفاصيلها النهارية واليومية، هذا بينما كان الشاعر - أو لأنه كان - يمتشق "عصا واهنة / لاتصلح - أبدا - للشعاب". وتأتى كلمة "أبدا" هنا كى تشير إلى ذلك الضلال الكبير الذى سار من خلاله الشاعر عبر شعاب حياته. كما تشير جمل مثل "وما استطاع أن يفسر الأمر"، "وما حاول أن ينتبه" إلى أنه كان خلال سيره فى هذه الشعاب الضيقة أقرب مايكون إلى المنوم مغناطيسيا ، أقرب إلى النوَم والخدر والاستلاب. ولذلك فإنه لم يستطع أن يفسر الأمر كما أنه "ماحاول أن ينتبه" . والصورة الكلية هنا ليست صورة غارقة فى الكابوسية النهارية حيث يرد التعبير الخاص "اندهش للحياة" كى يشير إلى بدايات الوعى والخروج من تلك الحالة القاتمة التى سيطرت على نهار الشاعر، وعلى ليله أيضا.

تعتبر الاستعارات والصور والمجازات بشكل عام وكذلك الأحلام والأساطير والدراما

متماثلة فى كونها تجاورات وتركيبات من أشياء غير متماثلة، يقوم الخيال بإظهار التماثل بينها. إنها الوسائل التى تقوم من خلالها الأشياء المتضادة بالتلامس والتحول والتوحد.

فى المغارة انتظر الحلم والذبح رأى كبشا
يهبط فى الكتاب تستغرق الرحلة من اخضرار
النار حتى تيبُّس السلالة وفى الكتاب
تستغرق الرحلةُ ألف آيةٍ ويصل الكبش
ملاكا أو رمادا
هكذا أنشأ علاقات مشبوهة مع "اخناتون"
"ورامبو" وعدد من المعتوهين أصر الرب
الإله على ذبحهم

المغارة فى هذا المقطع هى المعادل الرمزى للكون ولمركز الوجود وهى معادل رمزى للقلب أيضا، كما أنها معادل رمزى لاتحاد الذات (المثالية) والأنا (الواقعية)، كما فى تمييز يونج بينهما. فالذات إشارة للأحلام والأمنيات والرغبات الجامحة فى التحقق الكلى، والأنا دلالة للذات الواقعية الاجتماعية بكل مخاوفها وإحباطاتها. والمغارة هى الوجود العام متعينا فى شكل وجود خاص تصطرع فيه رغبات الذات (الأحلام) ومخاوف الأنا (الذبح). هذه المغارة هى مكان اللقاء بين المقدس السماوى، والدنيوى البشرى، إنها مكان يرتبط بالنبوءات وميلاد الآلهة، مكان العبور إلى عالم الموت وبعد النوم، وهى أيضا مكان الخاصة والمتميزين والشاعرين بذواتهم أكثر من غيرهم؛ هو كذلك مكان الكنوز المخبوءة والأسرار المقدسة والمكان الذى يرتبط برمزية القلب وقدسيته، وهى أيضا معادل رمزى للمبدأ الأنثوى؛ هى الرحم الخاص من أمنا الأرض، فى جانبها الخاص بالحماية فى حالات الحياة والموت، كما أنها مكان الانكفاء على الذات، "ضحكا ... وراح كل فى مغارة " كما يقول الشاعر فى مقطع آخر من هذه القصيدة. فى هذه المغارة يرى الشاعر "كبشا يهبط فى الكتاب " والكبش قد يكون هو المعادل الرمزى للإنسان أو للشاعر نفسه، فهو يقول فى مقطع آخر من هذه القصيدة :

حدق فى قرنية العشيقة كان كبشا

الكبش غالبا مايكون معادلا رمزيا للصلابة أو العناد الذى ينتهى بصاحبه إلى الذبح والتقديم كقربان أو أضحية كما يحدث ذلك فى كثير من الحكايات الأسطورية، أما الكتاب فهو معادل رمزى للحياة أيضا، والكتاب المفتوح يماثل رمزيا الحياة والتعلم، والبحث والمعرفة، وروح الحكمة، والوحى، والتحرر، وكذلك حكمة النصوص المكتوبة أو المقدسة، وهو يرتبط أيضا بشجرة المعرفة والبحث عن المجهول والمفقود والضائع منا أبدا، ومن خلال امتزاج الكتاب بالقلم واتحادهما تتشكل مادة الإبداع. يتحرك "الكبش" هابطا عبر سطور الكتاب متحركا عبر صفحاته، مارا برحلة الحياة التى تستغرق من اخضرار النار - التى هى الحياة - وبداياتها المتوهجة الشبيهة بالحلم، حتى الوصول إلى النهايات الرمادية الخاصة بالموت الشبيه بالكابوس. تستغرق رحلة الشاعر آلاف الآيات والكلمات والأبيات والحكايات والتواريخ

مرورا باخناتون وحتى رامبو وعبر غيرهما من كبار المتمردين، ومابين كتب الحضارة والتاريخ وكتب الشعر والفنون؛ إنه بحث دائب دائم عن الذات ويقين قار بصعوبة - إن لم يكن استح -الة تحقيقها، فى ظل شروط خاصة وعامة شديدة الإحباط لكل التوقعات. لكن روح الشاعر دائما تبحث ولاتكف أبدا عن المحاولة :

قرأ فى الحجر وقرر ألا يمل سيتوجه للتو فى محاولة لاستئناس نفسه
سيتعرف إلى حشد من اللغات وإلى عدد مماثل من الحشرات والطيور كوَحْيٍ
سيشق الجنود ويدخل كشاعر لن يعثر على مايستهوى حتما سيبصر شجرةً
ويجلس تحت ثمارها الحية عن يمين وعن يسار وربما يأكل ولن يخرج الا ذبيحا
هكذا قرر الرب الإله.

رغم تلك القساوة التى مازال الكون عليها، مازال الشاعر يقرأ ويقرر، مازال " يقرأ فى الحجر" ومازال " يقرر ألا يمل " أبدا. ولكن لماذا قرأ الشاعر فى الحجر ؟ هل لأن الحجر هو المعادل الرمزى للثبات والاستقرار والصمود والخلود والاستمرارية والدوام ؟ هل لأنه سجل مكتوبة عليه تواريخ الأفكار والشعوب، ورمز للتماسك والنضال ؟ هل لأنه رمز لأشياء صلبة يتمسك بها الشاعر ويشعر باستحالة تدميرها رغم ما يمر عليها ومايحيط بها من ظروف ومستجدات؟ إن كل ماسبق ممكن وصحيح، فالحجر هو صخرة أو جبل، وهو كذلك يرتبط بالأشجار والبساتين، وعندما ترتبط كل هذه الأشياء معا فى عالم الرموز والأساطير فإنها تمثل الوجود فى حالات ديمومته الأبدية، فالأحجار غالبا ماتكون مصاحبة للأشجار فى الأماكن والأحداث المقدسة، كما أنها قد تقف بمفردها تومىء إلى مكان أو حادث مقدس، وعندما ترتبط الأحجار بالأشجار تكون الأحجار هى المعادل الرمزى للدائم والمغلق، بينما تكون الأشجار هى المعادل الرمزى للمتغير والممتد والمفتوح. يقرر الشاعر أن يتوجه متحركا من "قراءة" الحجر إلى " استقراء" الشجرة . يخرج من عالم الصلابة والعقائد والأفكار الجامدة والمغلقة إلى عالم شديد التغير والتنوع، فيه يتعرف إلى حشد من اللغات والتجارب والبشر والحشرات والطيور، إلى عناصر تدب زاحفة ثقيلة كالكوابيس، وإلى كائنات تطير محلقة كالأحلام.

يقتحم الشاعر الأبواب المغلقة، ويدخل إلى عوالم مليئة بالأخطار حيث شجرة المعرفة المقدسة بثمارها، بينما الحية مخبوءة تحت ثمارها فى كل مكان. هذه الحية هى رمز مركب وكونى، وهى رمز ثنائى التركيب، يمكن أن يكون ذكرا أو أنثى، كما أنها يمكن أن تخلق نفسها بنفسها، تتجدد ذاتيا كطائر الفينيق الأسطورى. وكرمز للموت تشير الحية إلى الذبح - الدمار - والتلاشى وكرمز للتجدد يشير جلدها المتجدد دوما إلى الحياة والانبعاث. ويشير التفافها واضطراب حركاتها إلى حلقات متواصلة من الخفاء والتجلى. إنها شمسية وقمرية أيضا، ترتبط بالحياة والموت، بالضوء والظلمة، بالخير والشر، بالحكمة والضلال، بالألم والبرء منه، بالسم الناقع والبلسم الشافى، بالروحانى والجسدى، السماوى والأرضى، ومن ثم فإن خروج الشاعر "ذبيحا" بعد مواجهته لها لايعنى نهايته بل يشير إلى الاحتمالات الدائمة لانبعاثه وتجدده.

تستمر الأحلام والكوابيس أيضا فى قصيدة "لا أتخلى .. لكننى متعب" (٢٨) وهنا تكون الهزائم الخاصة والعامة هى المعادل الموضوعى للتوقعات المحبطة، وتكون الكوابيس هى

المعادل الرمزى لهذا المعادل الموضوعى.

أحلم
فى خيمة حولها عنزتان وجدى وبعض الحشائش
أحلم
تنشق عنك بلاد لها رحم كالكهوف وزوج على
رأسه نكسة وثلاث هزائم
أحلم
أول عينك فى العين
آخر عينك أعدو وراءه وأتعب

يحلم الشاعر بعنزتين وجدى، إحدى العنزتين قد تكون الحبيبة والأخرى قد تكون الوطن؛ وميلاد هذا الحلم يوحى باحتمالات شديدة القرب من رموز الأنوثة والوفرة والحيوية، والطاقة الإبداعية، وإمكانيات التغير نحو الأفضل ("عنزتان"). هذه أشياء نحلم بها ونتمناها فى الحبيبة كما نتمناها فى الوطن، أما الجدى، فهو رمز الذكورة، لكنه أيضا فى الاستخدام الشعبى رمز للغفلة والحمق وسهولة الخداع، أما العشب فهو غذاء يتجدد دوما بتوالى تناول الكائنات الحية له. إن حفنة من العشب قد توحى بالنصر وامكانية الغزو، لكنها قد توحى أيضا بالتنازل والاستسلام و تتكرر مفردة "أحلم" عبر المقطع السابق كى تعمل، من خلال تكرارها، ككلمة طقوسية، أو كتعويذة، تشير إلى الدخول شيئا فشيئا فى عوالم الأحلام والتذكر. إنها تشير إلى طبقات تأتى وراء طبقات فى عوالم الأحلام الكامنة. وشيئا فشيئا يتحول مدخل الحلم إلى مشهد "كابوي" قاتم، وحيث تكون البلاد مخيفة، لها رحم كالكهوف، بينما زوج هذه البلاد أو قائدها على رأسه "نكسة وثلاث هزائم" فى إشارة إلى هزائم ثلاث مريرة متوالية كابدها الوطن فى تاريخه المعاصر. تتكرر كلمة "أحلم" ثلاث مرات، كما تتكرر الهزيمة ثلاث مرات، مما يشير إلى ذلك الارتباط الواضح فى ذهن الشاعر ووجدانه ما بين الأحلام والهزائم، فكل الأحلام تهزم، سواء كانت أحلاما خاصة، أو كانت أحلاما عامة، وحلم الشاعر العام ينهزم بشكل أشد قسوة من حلمه الخاص، أو هما معا ينهزمان فى قسوة متماثلة، بل إن هزيمة أحدهما تعنى ، دون شك ، هزيمة الحلم الآخر بالضرورة.

العين هى حرف العين أول حروف اسم الشاعر وأول حروف إسم عبد الناصر، كما أن "العين" إشارة إلى مكان يرده الناس والكائنات الحية للشرب والارتواء وهى فى رمزية الأحلام والأساطير تعادل الضوء، والإشراق ،والمعرفة ،والعقل ،والتنبه ،والحماية ، والاستقرار ، وثبات الهدف ، والثبات على المبدأ ، وقوة الإخصاب الكامنة فى الشمس، وغير ذلك من المعانى الإيجابية المرغوبة .و" أول عينك فى العين / آخر عينك أعدو وراءه وأتعب / أول عينك عندى وأول عينك يكفى " تصور أهدافا يضعها الشاعر فى القلب والعين ويجرى وراءها فلا يجد إلاّ التعب ، ولا يلقى إلا الإحباط ، فيكتفى ويعود من الغنيمة بالإياب، وما بين أحزان تتراكم ، وهزائم تتوالى ، يترك الشاعر احتمالات الضوء البعيدة الذابلة ، فى ساحة الحلم ، ليدخل مندفعا إلى قاعة الكوابيس المتتالية ليصور لنا فى "كابوس (١) " خذلانه المبين :

خذلتك القبيلة

أو خذلتك الحبيبة ما الفرق ؟

هنا تتوحد القبيلة بالحبيبة ، وتصبح الحبيبة قبيلة ،والقبيلة حبيبة . لكن القبيلة ، فى واقع الأمر ، ليست حبيبة ، كما أن الحبيبة ليست قبيلة ، فالخذلان قد أنشب أظفاره فى أعماق ما كان يجب أن يكون حبا وتوحدا وتماسكا وانتصارا . .هنا لا يجد الشاعر أمامه إلاّ ذاته يناجيها متخذا صوتا شبيها بصوت النفرى فى **المواقف والمخاطبات** وإن كان هذا الصوت ليس هو صوت الأمل والتفاؤل المنتشر عبر النفرى بل هو صوت سياط الجلد ، والأمر هنا أشبه بالمكابدات أو هو معكوس" المواقف" ، فهناك استحالات واضحة للوقوف ، والأمر شبيه بالبكائيات وشبيه بصب جام اللعنات على الذات وعلى الآخر وأقرب ما يكون إلى التمثيل ، فهذا هو شاعر الفزع والموت الواقف أبدا ما بين اللعنات والطرد والسقوط ، رغم امتلائه حد الازدحام بتلك الأحلام :

يقول الشاعر :

يا "عبد" فى الموت ترتاح ، يأكل جثتك القبر
ما الفرق إن أكلتك الحبيبة أو أكلتك الثعابين
يا "عبد" لاتبتئس
خذلتك القبيلة أو رفستك الحمارة

ويقول أيضا :

أصرخ يا أم ضرعك جفّ
وأصرخ أن تعجنى من دمائى فطير القرافة
أنتَ "يا عبد "عبد لعين
وأنتَ الخذول - دلقت حليب القبيلة
فى القبر يبكى أبوك
وفى الدار أمك تبكى

هذا الشعر أقرب إلى ما يمكن أن نسميه بالشعر القاسى أو شعر العذاب أو المكابدة. فالشاعر هنا واقع فى براثن أزمة تسيطر عليه واضطراب يعصف بكيانه ، وهى أزمة خاصة - عامة ، وأزمة عامة - خاصة أيضا . هنا يخاطب الشاعر نفسه محاولا التطهر ، لكن هذه المخاطبة تكون أقرب إلى العدمية منها إلى نفض غبار الهزائم عن الكاهل : "يا "عبد" فى الموت ترتاح ، ويأكل جثتك القبر / ... أنت يا "عبد" عبد لعين ".هل هو الشاعر "عبد المقصود" أم هو الزعيم " عبد الناصر" ؟ أم هو أى "عبد"من عبيد الله الذين يسعون على هذه الأرض ولايجدون إلا حنظل الهزائم ؟ ما الفرق؟ كلنا خذلتنا القبيلة ، أو قمنا نحن بخذلانها ، والخذلان متبادل ومبين ، وأمنا قد جفّ ضرعها والمجاعة أصبحت تحدق بنا من كل صوب ، وليس هذا كلاما خارج الشعر بل هو فى قلب الشعر ، الذى هو أيضا فى قلب الوطن . هذا شعر لايذوِّق ولاينمِّق ولاينسِّق بل يصل إلى قلب الحقيقة كنصل حاد ونافذ رغم - والأصوب أن نقول بسبب - هذه الأجواء الكابوسية البكائية الظلامية القاتمة التى يقال من خلالها .

فى "كابوس (٢) " تمتزج الصور العامة بالصور الخاصة ، خراف القبيلة بأرفف القلب الخشبية المتفحمة ، والرماد الداخلى بالرماد الخارجى، "دخان الحبيبة" و"سنطة الذكريات"،

وعبر الذاكرة ترد صورة"طرحة الأم" والدود الذى يشرنق حول العظام:"يزدحم القلب فيفيض ويفيض معه الحليب الذى يتدلق "وزاد القرافة الذى يضيع:

أيتام قلبك جوعى وأنت دخلت الحظيرة
لاتبتئس
خلعتك القبيلة أو خلعتك الحبيبة
ما الفرق؟

فى "كابوس (٣)" تتبدل صور الكابوس القاتمة برهة :

أخزن صرة عشب
وجرّة ماء
وأنصب مملكة من فتاتك
أدعو النعاج لترعى بوادى
أطلق كلبا يحصنها من دمى

تندفع عناصر الخصب والنماء والحياة بما تشتمل عليه من عشب وماء وخبز وإمكانيات رعى وكلأ ، وتتوحد هذه العناصر ممثلة لحالة هى نقيض البكاء والنواح واللطم واللعنات ، لكن يظل هناك ذلك الكلب الذى أطلقه الشاعر من دمائه فالقلب ما زال يسع"كل نعاج القبيلة" ، لكن النعاج ترفض العشب، والكلب يعقر صاحبه ، ومن ثم تتوالى إحباطات توقعات الشاعر وإحباطات توقعات الوطن :

وتهرب من جثث فى الشوارع
إلى جثث فى السرير
تطاردك الزويعات وهول العفاريت
قلبك يلبس جثة
ويدور على الأضرحة

واللوحة التى يصورها الشاعر فى هذا المقطع هى لوحة ليلية كابوسية مخيفة يتخلل الموت كل تفاصيلها وتنتشر الجثث عبر كل مساحاتها ، والجثث هنا جثث رمزية تشير إلى موت الحياة ، وحياة الموت ، إلى موت ما كان يجب أن يكون حيا وحياة ما كان يجب أن يكون ميتا ، إلى غياب ما كان يجب أن يكون حاضرا ، وحضور ما كان يجب أن يكون غائبا . جثث وعفاريت ، وقلوب تموت وتلبس أكفانها وتدور على الأضرحة ، ولكن "ماذا يمنح العريان للعريان ، وماذا يعطى الموتى للموتى ؟" لاشيء سوى الفراغ والعدم ، بينما ترقص العفاريت على إيقاعات مخيفة رقصتها العنيفة فى ليل دامس غارق فى الكآبة تهيمن عليه آلهة الظلام والموت . الموت هو شكل من التحول من حالة إلى حالة . هو نقيض الحياة ومن ثم فهو أيضا إحباط حدث لفعل توقع الحياة .

العواصم تنكر إبداعها
جثثا وسحالى
وسربا من الشعراء
ألملم حرفى .. أندس بين الدراويش
أخلع عن كاهلى جثتى
أتعرى
أواجه سيل القمامة وحدى
وأسكن بين المرايا
أهشم نفسى وليس ترانى العواصم
. . . .
تعرف
لاأتخلى
ولكننى متعب

أما "العواصم تنكر إبداعها"، فهذا جزء آخر وجزء كبير، من ذلك الكل المتشكل على هيئة توقع كبير يتم إحباطه بشكل عنيف . شعراؤنا يبدعون وقصاصونا يبتكرون ، وعلماؤنا يخترعون ، وفنانونا يرسمون وينحتون ويعزفون ، لكن "العواصم تنكر إبداعها" فأية قسوة أشد من هذا التجاهل والإنكار؟ وحينما يواجه الشاعر هذه الحالة الحادة من الأفكار فى الخارج وما أفرزته من جثث ترقد على الأرض، وسحال تزحف عليها ، وأسراب من الشعراء ، لاتستطيع أن تميز الغث من السمين يؤوب الشاعر إلى ذاته يتعرى، يواجه المرايا ، ينقسم ، يواصل رحلته فى التساؤل والاستكشاف بحثا عن ذاته المفقودة بشقيها الفردى والجماعى، يلتحق بالدراويش ، يدور معهم ، يتطوح ، يواجهه سيل القمامة والهراء وحده ، يتعرى ويواجه ، يلتحق ويتخلى، يخرج من ذاته كى يعود إليها ، لكنه يصبح فى النهاية كتلة من التعب والإحباط والألم . لكن هل يتخلى الشاعر فى نهاية رحلته عن محاولاته لإنجاز ما يحلم به ؟ هل تقهره عمليات الإحباط التى عاناها بعدما انكسرت توقعاته فى قبضة واقع أليم ؟ إنه "متعب" ... لكنه أبدا " لايتخلى " فالشعر ، وكذلك الحياة، محاولة دائمة مستميتة لتحويل التوقعات المحبطة إلى إنجازات متحققة .

وليد منير : حلم الطفولة وطفولة الحلم

يأخذ الحلم - فى نظر هربرت ريد - مركز الأهمية فى عملية الخلق الشعرى باعتباره مصدرها الأول ، بل إن الأمر يصل بريد إلى حد القول " لو استطعنا أن نروى أحلامنا لأمكننا أن نملى شعرا متواصلا" ، فالحلم فى رأى بريد هو الوجه الآخر للشعر(٢٩).

وفى مؤلفه **نشأة التراجيديا** رأى نيتشه أن أصول الفن ومناهج الإبداع الإنسانى، إنما توجد فى المظهر المزدوج للطبيعة الإنسانية ، أى فى الحلم Dream وفى الأغنية Song(٣٠) .

فى قصيدته "أصوات" (٣١) يقترب وليد منير شيئا فشيئا من حالة الحلم لكنه سرعان ما يستيقظ منها ، فالواقع أشد وطأة وأشد صرامة من أن يسمح بالاستغراق فى الحلم :

أنا النسيان
أو ما يشبه النسيان
كنت أحس أن البئر خالية
وأن يدى ستقبض فى الفراغ على نجوم الليل
ثم تبعثر الوقت البعيد
صرخت : ياورد الحديقة ضمنى
روحى تريد النوم
فانتبهت إلى قدمى رائحة المكان
وأطلقت بينى وبين دمى
شعوب النحل
وانصرفت

تأتى الصور الخاصة بالنسيان والآبار الخالية والفراغ ونجوم الليل والوقت البعيد هنا كى تعبر عن حالة شديدة من التعب والرغبة فى الاستلقاء والاسترخاء والنوم . وهى رغبة تبدو وكأنها قد ألقت بعيدا بأشياء كثيرة تربطها بحالة اليقظة ،لكنها لم تفلح بعد فى عقد صلات مع عالم النوم ؛ هى رغبة تقع فى منطقة "البين بين "، ما بين اليقظة والنوم من ناحية ثم ما بين النوم واليقظة من ناحية أخرى ، ويتحول الشاعر هنا إلى حالة كلية من النسيان أو ما يشبه النسيان ،إلى حالة كلية من التعب الذهنى والإجهاد العقلى ، إزاء عالم لم يكف عن الإلحاح بعناصره وأشكاله على عقل الشاعر ووجدانه . "أنا النسيان " تأتى هنا كما لو كانت تعبيرا عن الأمنية أو الرغبة الحارقة الملحة فى الانزواء والانطواء والدخول فى عالم الباطن .. فى عالم بلا حواجز أو قيود أو إحباطات .. عالم يسحب المرء ويجره شيئا فشيئا إلى أعماق سحيقة، لكن هذه الأعماق، وبسبب فعل الطيران والمجاز الكامن فيها أيضا ، تعطى إحساسا بالامتداد فى المكان والزمان : " كنت أحس أن البئر خالية ". كما أنها تعطى إحساسا بالقدرة الكلية : "وأن يدى ستقبض فى الفراغ على نجوم الليل ". وتدريجيا تتداخل الأزمنة، وشيئا فشيئا تقترب الطبقة الأولى من طبقات عوالم النوم، ويتحول الزمن القريب ، الذى هو زمان الحاضر ، إلى زمان بعيد "يتبعثر" ويصبح الحاضر ماضيا بعيدا، رغم أنه ما زال قائما الآن وهنا، لكنه عالم النوم بسحره الغامض الغريب. وتنتاب الشاعر رغبة عنيفة فى الدخول السريع إلى ذلك العالم حيث إمكانية التحقق فيه، والتى هى إمكانية غير متاحة فى العالم الذى يقع خارجه : "صرخت : يا ورد الحديقة ضمنى .. روحى تريد النوم"، وبقدر ما كانت هذه الصرخة معبرة عن رغبة ملتاثة تسيطر على الشاعر وتأخذ بتلابيبه بقدر ما كانت هذه الصرخة مثيرة لنقيض موضوعها حيث أن "رائحة المكان" ، بكل ما يشتمل عليه هذا المكان ورائحته من دلالات ورموز ، لا تسمح للشاعر بأن ينام ؛ إنها تنتبه إليه وترفض كل أحلامه ، وتطلق عليه أسرابا من النحل تلتهم كل أحلامه وكل رغباته فى الحلم أو النوم أو الراحة .

فى الميثولوجيا المصرية القديمة ، مثلما يكون النحل هو رمز الموت فإنه يمثل أيضا النجوم وإعادة التوالد والانبعاث، كما أن دموع رع التى تسقط على الأرض ، تتحول إلى نحل عامل (شغالات)، وهكذا فإن النحل هو رمز مزدوج للحياة والموت وللعمل والراحة وللمتعة والعذاب ، وهو بشكل ما يشير إلى حالة الأم العظيمة ، الحبيبة أو المرأة التى يبحث عنها كل رجل فى أحلامه، " الملكة" التى تقوم بخدمتها كل الشغالات . ومن الدلالات الأخرى للنحل ، الصدق، الذكاء، الحكمة واستمرارية الحياة، ولذلك فان شعوب النحل التى

أطلقتها "رائحة المكان" على الشاعر لم تقتله ، لكنها قامت بنقله إلى حالة جديدة. إن هذه الحال تناوشه وتعصف به فتحركه ما بين أزمنة الماضى والحاضر والمستقبل، لكنه دائما يفلت منها وينكص دوما عائدا إلى تلك المساحة الجميلة المضيئة فى حياته ، ألا وهى الطفولة :

أرجوك يا طفولتى
مرى عَلى روحى
فروحى شارع خالٍ من السابلة
ومن حفيف الورقِ الأخضر
والحمام

عبقرية الطفولة تكمن فى انتفاء مشاعر العزلة أو الوحدة فيها، فى الطفولة توجد دائما الأحلام، ويوجد الفرح وتوجد الصحبة ويوجد اللعب ويوجد النوم العميق؛ فى الطفولة تنتفى المسئوليات الجسام وينطلق الإنسان جسميا ونفسيا فى فضاءات الحياة لا تحده حدود وشارع الروح يكون عامرا بالتساؤلات والأفراح التى لا تنتهى عندما نتقدم إلى المراهقة ونعبرها إلى الرشد خاصة فى واقع يجهض الأحلام ويقتل الأمنيات تصبح الروح شارعا خاليا من السابلة لا تورق فيه الأشجار ولا تغرد فيه الطيور، ويتسع هذا الشارع على الشاعر هنا فيصرخ مستغيثا بطفولته أن تأتى، ولو قليلا ، وتمر على روحه، لعلها تبعث فيها الأحلام، لكنه نداء يتردد صداه وما من مجيب، كما أن صرخاته تذهب سُدى، ويذهب الضوء الصغير الباهت الذى كان يمكن أن يأتى بالطفولة، والذى كان فى الواقع عبارة عن حلم بها وأمنية لها. ينطفىء هذا الضوء الشحيح الذابل، ليحل الليل بكآباته ، ولكن أيضا ببعض أحلامه :

الليالى مبطنة بالكآبة
والغصون تؤرجح أحلامه
وأناملها تتخلله
وتداعبه
فيِرى
ويرى ..

أحيانا ما تكون الكآبة بمثابة العامل الفعال المؤدى إلى إخماد وقمع حالة اليقظة، ومن ثم طرد هذه الحالة إلى الخارج، والهروب منها إلى حالة أخرى توجد فى الداخل، حيث لا ذنوب ولا اكتئاب ، وتكون هذه الليالى المبطنة بالكآبة هنا بمثابة الستار الخارجى الذى يدخل منه الشاعر سريعا مخترقا إلى حديقة الأحلام ، وهنا تبدو الأحلام كطيور ترقد على الأغصان، بينما أصابع الحبيبة الشبيهة فى تشعبيها بفروع الشجر، تعمل على استثارة هذه الأحلام وتحريكها طيرا أو حلما حلما فيرى الشاعر عوالم وراء عوالم من الأحلام ، ويأتى امتزاج مفردات الأغصان والأحلام كى ينقلنا رمزيا إلى الحالة التى يكون فيها الغصن مرتبطا برمزية الشجرة، والتى ترتبط بدورها بالحياة والخصوبة ، فالغصن فى الأساطير وسيلة نداء للربيع ، كما أنه رابطة بين العالم الأرضى والعالم السماوى، وبين عالم اليقظة وعالم النوم، وهو تعبير عن الرغبة فى المبادرة والعبور من حالة إلى أخرى، لعلها فى حالتنا هنا من الكآبة إلى الفرح، ومن اليقظة إلى النوم ، ومن اليأس إلى التحقق ، ومن الحرمان

إلى الإشباع . ومن التوقعات المحيطة إلى التحقق الكامل لهذه التوقعات .

تبدو الأشياء للشاعر هنا متخذة صورة " ما سبقت رؤيته " وما هو " معروف جدا " وهى ألفة غائمة الرائحة لكن لها نكهة الأشياء القديمة ، فالشاعر ممتلىء بذاته ماضيا وحاضرا ومستقبلا، وهو يفيض بهذه الذات ، وهو ينظر إليها ويتأملها ، لكنه يراها كثيرا بحيث يستغرق أو يغوص كليا فيها ، ويضيع فى انتماء صامت فى حياته هو ذاته (٣٢).

أمحوك أنا الماحى
وأعلق أفراحى فى مشجب حزنك
ثم أعود إلى البيت
وقبل بلوغى الباب
أطل من الشرفة صوب البحر
وألقى فى الماء بمفتاحى

وبصرف النظر عن القافية المفتعلة فى هذا المقطع ، فإن الحالة هنا هى حالة عزلة تامة مفروضة على الشاعر أو فرضها هو على نفسه كنوع من الميكانزم الدفاعى إزاء إحباطات كثيرة يعانيها ، وكأنه أراد أن يقول من خلال ذلك لنفسه - ولنا - إذا كان العالم على هذا القدر من الإحباط لتوقعاتى، فإننى سأذهب إليه وأناوشه وأحلم بداخله بتلك المرأة وأبحث عنها وأسخر منه ومنها وأتعالى عليه وعليها ثم أعود إلى ذاتى وأحاول الخلاص من ذكرى تلك المرأة وظلها الذى يلاحقنى ، ثم أقطع كل صلاتى بالعالم وأعود إلى وحدتى التى هى قلعتى، كما كان كيركجورد يقول.

رفعت سلام : ثيران الحلم الكابوسية

ترد مفردة الحلم وصوره بأشكال عديدة متنوعة ومتداخلة فى ديوان **وردة الفوضى الجميلة** للشاعر رفعت سلام(٣٣). والصورة العامة التى يرد فيها هذا الحلم برموزه وصوره المختلفة يمكننا أن نكتشفها ونبلورها فى معان خاصة مرتبطة بدورها أيضا بأساطير وحالات التجدد والانبعاث ، وكذلك الحالات المرتبطة بالإخصاب والأثمار وتحقق الأمنيات ، وكل هذا إنما يأتى هنا بمثابة أحلام وأمنيات لأن ما يجده الشاعر فى يقظته هو عكس هذه الحالة ونقيضها التام. يقول الشاعر فى قصيدته "منية شبيه":

غرسناك فى تربة البراءة
سقيناك طمى النيل ، أرضعناك نسغ الشجر
واحتضنا وجهك المورق رعبا وهداءة
ومنحناك فنون السحر، أعطيناك أسفار الهطول
كى تمنحنا طقوس الحلم، تعطينا مفاتيح المطر

هنا تبدو لغة الشاعر وكأنها لغة المزامير أو الأناشيد ، لكنها لغة متعالية فى نفس

الوقت لغة تؤكد أنها تغرس وتسقى وترضع وتحتضن وتعطى : "غرسناك .. سقيناك .. إلخ" وفى قلب هذه اللغة يكمن سر سقوط الحلم، فهذه اللغة تشى بوجود انفصال ما بين المعطى والذى يقع عليه العطاء، وكأنها لغة ويتمان الذى يأتى من بين الزوابع والفصول والأزمنة ليكتب **أوراق العشب**، لكن بينما تكون لغة ويتمان وسيلة لتحقيق الاتحاد والانصهار ما بين المعطى ومن يقع عليه العطاء، أو ما بين القادم ومن يحل فوقه القدوم، فإن اللغة هنا لدى رفعت سلام تشى بانفصال حاد ما بين هذا الذى يقول "منحناك .. أعطيناك" .. وبين من يقع عليه فعل المنح أو العطاء، سواء كان هو الوطن أو أحد رموزه أو كان شخصا ما يتعامل معه الشاعر بشكل شديد التعالى وشديد الانفصال . " والتعالى " هنا مفتعل بينما الانفصال حقيقى فأى شىء نقول عنه "أعطيناك .. منحناك .. أطعمناك .. ألبسناك .. علمناك .. إلخ ثم ننتظر منه أن يكون مفجرا لأحلامنا ومحققا لأمنياتنا بينما نحن نتعامل معه، وكأننا نحن أحلامه ، بينما هو بعض تجليات وزوائد هذه الأحلام ؟ وسواء كان الشاعر يقصد هذه اللغة، أم لم يكن يقصدها، فإنه قد نجح إلى حد كبير فى التعبير الجديد عن سبب جوهرى من أسباب فشل وسقوط الأحلام ألا وهو الشعور بالتعالى والانفصال وهنا كانت اللغة وسيلة إبعاد وتشتيت، بدلا من أن تكون وسيلة تقريب وتوحيد، فنحن نحلم على مستوى اللفظ واللغة والانتظار ، بينما يروغ الحلم بعيدا عنا فى فضاءات الفعل والشكل والتحقق .

وتصبح اللغة أكثر قربا من عالم" المحلوم به" عندما يتخلى الشاعر عن دور النبى أو الإله الذى يمنح ويعطى ويسقى ويطعم ويكسو ، ليصبح إنسانا عاديا ويتعذب ويتألم ويفرح :

تأتين فى الحلم اندفاقا جامحا كرصاصة فى الظهر،
كالطمى المقدس ، واحتفالات الحصاد ، مهرجان
الحلم بالعرش المؤجل تقبلين ، وأنت عيد للسنابل.
والثمار وموسم الفيضان.

وفى "وردة الفوضى الجميلة" يقول الشاعر:

هذه الأحلام تأتينا
فتفتحنا خلاء للطيور وحمحمات الموج
وامرأة من الزبد المراوغ ، تلتوى
أمتد
أوغل .... تنثنى
تلتم .... أدفع

هنا تكون الأحلام حركة معاشة ، ومشاهد متحركة متوالية لا انفصال بين مكوناتها ولا فاعل فيها ولامفعول به ، لا نظرة فوقية وإحساسات متعالية بين طرف وطرف آخر. المرأة، أو الفكرة، أو الحلم، أو الوطن الفكرة الحلم، الذى هو بوتقة تنصهر فيه كل الأحلام الخاصة والعامة، ويكون التحقق مع المرأة فى هذه البوتقة أحد تجليات التحقق العام والشامل داخل الوطن وخلال الحياة، تأتى هذه المرأة بغتة "كرصاصة فى الظهر" تأتى كمطر منهمر

وكمهرة جامحة وكطمي مقدس يفيض وبه تخصب الأرض، تأتى هذه المرأة التى هى إحدى تجليات الوطن الحلم، وتأتى معها أحلام وأمنيات : احتفالات الحصاد بألوانه الزاهية وحركاته البهيجة، بينما تكون الثمار يانعة، والسنابل مضيئة تحت الشمس، ويفيض النهر، وتفيض معه الأحلام ، ويصبح وجدان الشاعر، وتصبح معه صفحة عقله الباطن ساحة للمشهد المقدس الذى يدور فى الليل "هذه الأحلام تأتينا فتفتحنا خلاء للطيور وحمحمات الموج ".

هنا تشى المفردات والصور بتمهيد لفعل جنسى يتم عند مستوى الحلم، أو يتم عند مستوى من اليقظة، ما بين اليقظة والحلم، أو يتم عند مستوى من اليقظة بحيث يبدو عندما ينتهى وكأنه حلم : ساحة كبيرة خلاء يدور فيها الحلم، بينما حمحمات الجياد المتصارعة على ساحته تكتب مشهدا يوشك على الحدوث وتأتى مفردات مثل "تأتينا .. تفتحنا .. خلاء .. حمحمات تمتد .. أوغل .. إلخ" كى تشير إلى ذلك الفعل الخاص الذى يحدث فى هذه اللحظه، ومثلما يكون الحلم انقباضا وانبساطا، انقباضا لعالم الخارج ، وانبساطا لعالم الداخل ، كذلك يكون فعل الجنس مشابها فى طقسيته لفعل الحلم، ففيه انقباض وانبساط وفيه داخل وخارج أيضا كما انه فيهما معا دورة طقسية معينة ، تبدأ بالإحماء وتنتهى بالخمود، ومرورا خلال ذلك بحالة من التوهج والامتلاء والشعور باختلال إحساسات مفاهيم الزمان والمكان والذات وغيرها.

وفى قصيدة "تنحدر صخور الوقت"، التى تكاد تكون قصيدة حلم كامل فعلاً، أو بالأحرى هى قصيدة كابوس كامل، حيث تكثر فيها المفردات الخاصة بعوالم النوم والأحلام وكائنات ما بعد غروب الشمس، وهناك أمنيات وفرح ، لكن هناك أيضا رعب شديد وخوف قاتل فى هذه القصيدة يقول الشاعر:

كان الإيقاع الليلى يُداعى خدراً قطنيا
وطيور البحر مسجاة فوق الرمل وكان الورد
البحرى على صدرك ينمو العسس المنتشرون بلا
ظل فى خوذات الحرب، وحشرجة الموتى
الليلية تلتف سحابات فى واجهة الصمت
المصقول . قرون الثيران تشد الأفق إلى
الجرح المفتوح . أنرحل فى الماء النامى أم أن الجسد
النار فسيح وطيور البحر حصى فى الريح
الرملية ، والساحات خراب .

تمثل بداية هذا المقطع حالة شبيهة بما يحدث فعلا خلال المراحل الاولى من النوم، فعندما تبدا حالات الليل ، وما يصاحبها من يقظة ونوم، أو من حالة ما بين اليقظة والنوم يبدأ ايقاع الجسد والذهن فى الضعف والتداعى شيئا فشيئا حتى ندخل فى حالة من الخدر الذى تنتفى فيها احساسات الصلابة والتشنج والإحساسات الجافة الحادة المصاحبة لعالم اليقظة، هنا يكون الإحساس المصاحب لحالة الخدر هذه إحساسا "قطنيا" فعلا كما وصفه الشاعر . ومع سيطرة هذا الإحساس وهيمنته تبدأ ساحة الحلم فى الانفتاح : تبدو طيور البحر ملقاة هناك على الرمال، بينما ورد بحرى مالح، أو لاطعم له، ينمو على صدر الحبيبة، وعسس الليل ينتشرون فى خوذات الحرب ، وكأنهم عادوا من هزيمتهم التى عجزوا فيها عن ملاقاة أعداء الخارج ، كى يقوموا بعملياتهم المشئومة ضد سكان الداخل، وتنتشر حشرجات

الموتى وتعلوا أصداؤها فى الأفق، لكن ما يوجهها هو صمت زجاجى رخامى مصقول لاتنفذ منه الحشرجات ولاتصل، وإن وصلت تكون خافتة ، أشبه بالهمهمات أو التمتمات ، بينما تنتصب ثيران كابوسية مخيفة شاهرة قرونها بعرض الأفق، ذلك الذى يصنع زاوية من خلالها مع جرح مفتوح دائماً ، هنا يتساءل الشاعر أو يسأل حبيبته؛ هل نرحل فى الماء الناعم ؟ هل نختار الطريق السهل ؟ هل نبحر مع التيار يدفعنا أينما شاء ؟ أم نندفع فنلتحم بجسد النار وقد تحرقنا ، أو نتجدد من خلالها ؟ وتكون طيور البحر ريشات فى مهب الرياح الرملية بينما يعم الخراب كل شىء، لكن الشاعر يرفض فى هذا المشهد بعد ذلك ورفضه إياه مبنىٌ على وعيه العميق به ، فالمشهد يبدو وكأنه رؤيا كابوسية لكارثة ١٩٦٧، وكأنه أيضا رؤيا كابوسية لكل الكوارث التى تحدث للإنسان على المستوى العام أولاً، ثم على المستوى الخاص ثانياً، ونحن نرى دائما أن مثل هذا التصنيف للعام والخاص هو من الأشياء شديدة السطحية والتهافت، فالسقوط العام هو سقوط خاص والسقوط الخاص هو سقوط عام أيضاً، والمسألة جدلية واضحة العيان .

يتبع الشاعر، عبر هذه القصيدة، العديد من الحالات والمفردات والصور، فيتابع الحالات المختلفة لليل والنهار وعسس الليل والموت والأشلاء والرعب الذى كان ويكون وسيكون ثم هناك النساء والحب والذكريات التى تطفو وتجىء وتبعد وتوغل فى الابتعاد، لكن من بين كل هذه المفردات والصور تحضر دائما الصور الخاصة بثيران الليل ، وتتناسخ وتتغير وتتجسد وتتحرك وتسيطر على المشهد كله بلونها الأسود الذى أكده الشاعر عبر الديوان بخط ثقيل فى صور مثل :

- وثيران الليل تقوم على مهل
و- انفجرت ثيران الليل عن الموت القادم
و- الثيران ، الثيران ، الثيران الليلية والوقت موات.
و- تندفق الثيران الليلية فى جرح الأرض المفتوح لتمضى.
و- الثيران الليلية - راضية - ترعى كلأ الموت ، وتلعق ما يجرى فى المنحدرات

فى كل مرة تبدو الثيران الليلية وكأنها سيدة المشهد ومحركة الأحداث، وهى تأتى غالباً مقترنة بالليل والظلمة والرعب والموت والنزيف والأشلاء والحرب والخوف والعسس والأحلام المهزومة والذكريات البعيدة التى لا تجىء إلا نصف مجىء، كما أنها تأتى مقترنة بآلام وعذابات خاصة وعامة لا حدود لها . فى رمزية الأحلام تكون الثيران إذا حضرت نهارا مرتبطة بالشمس ومن ثم مرتبطة بالخصوبة والأثمار ، أما إذا حضرت ليلا فتكون مرتبطة بالقمر لكنها تكون غير مرتبطة برموز الخصوبة والأثمار؛ إنها تصبح مرتبطة بالخطر والخوف والرعب والتضحية والدم المراق والمجهول الغامض الذى يخاف منه الإنسان، لأن هناك أشياء كثيرة فى حاضره تضع أسس التربة الممهدة لسيطرة مثل هذه الثيران. تأتى الثيران فى رمزية الأحلام والأساطير مرتبطة أيضا بالقوة الغاشمة وبالموت وغياب الديمقراطية خاصة عندما تكون ألوانها سوداء شبيهة بالليل، الذى لابد أن يجى عليه الفجر، حتى يتغير لونه، ولذلك تحتاج هذه الثيران إلى الترويض وإلى قوة العقل وترتبط الثيران الليلية ، كذلك، بالرطوبة والجفاف فى مقابل الثيران النهارية التى ترتبط بالخصوبة والرى . ونهوض الثيران يشير إلى حلول الليل أو قدوم الموت ، فالثور هو أيضا الذات الأخلاقية بكل ما فيها

من شر وخير، ومن سمو وضعة . وفى الأساطير المصرية القديمة كان الثور (العجل) أبيس بمثابة أحد تجسدات أوزوريس، كما كان هو الحياة الأخرى وخادم بتاح ، كما عُبِدَ وكان رمزا مقدسا معبودا فى كثير من المدن؛ لكن هذا كان ثورا شمسيا نهاريا مرتبطاً بالإخصاب والأثمار والتوالد، أما ثيران الليل بعيونها الزجاجية البلهاء وبمنخاريها المتسعين القذرين ويلعابها المتسايل وأنيابها الحادة وجسمها الكتلة الغفل، وحوافرها القاسية، وقرونها المشرئبة، فترتبط بالجدب والجفاف والخوف والإمحال والزلازل، لكن هل الليل إلاّ حالة من حالات الزمن ؟ وهل ضوء القمر إلاّ انعكاسا لأشعة ساقطة من الشمس ؟ عموما لايسقط الشاعر فى وهدة التفاؤل الكاذب، أو أضغاث الأحلام، لكنه يحذرنا بشكل فنى من ذلك المشهد الليلى المرعب الذى يوشك أن يمتد ليطال كل شىء . ولعل هذا هو ما كتب الشاعر قصيدته " نشوة " فى هذا الديوان كى يصوره أيضا :

ها هى الأشياءُ تهوى
يسّاقط الصمتُ علَى حافةِ الليلِ ،
فتخبو آخرُ النجمات ،
يذوى آخرُ الأصوات ،
يمتدُّ الفراغ .

فجأة :
تقفرُ الحانات من روادها ، والمركباتُ تكفُّ عن جريانها المحموم ، تخلو محطاتُ القرى حتى من القطط الشريدة أو كلاب الليل ، يُقلعُ آخرُ المتسولين عن استعراضِ عاهتهِ ، المقاهى مقفَراتٌ من ضَجيجِ مثقفى مصرَ الحديثة .

ثمة سقوط قد حدث وترك آثاره على كل شىء، ثمة أحلام كبيرة هوت ، ورموز ضخمة تموت ، فيحل الموت ومعه الصمت وتخبو النجوم وتخفت الأصوات ويصبح الفراغ هو السيد المهيمن، وكأن ما حدث قد أحال الحياة إلى موت والحركة إلى سكون، فالحانات تقفر من روادها، وتكف المركبات عن الحركة، وتهجر القطط والكلاب أماكنها، ويكفّ المتسولون عن استعراض عاهاتهم، فالعاهات أصبحت كثيرة ولم يعد الأمر يثير أى شفقة أو اهتمام، ولم يعد هناك ما يستحق الحلم أو الكلام على مقاهى مصر الحديثة ، سقط الحلم وأصبحت كل احتمالات الكلام عبثا وهراء .

فجأة:
يتوقفُ النسغ المسافرُ لا يرقى إلى الأوراقِ والتيارُ يهمدُ
بغتةً ، والحلمَ يرفضُ أن يجىءَ النائمين ....
....
يتداعى
كل شىء
وأنا و"راويا" نمعنُ الدقَّ على باب المدى .
والريحُ يحمل ضحكنا النشوانَ فىَ البلدِ الخرابِ .

لايتوقف الكلام في الحلوق والأفواه فقط ، بل تكفّ حركات الأشياء، ويصبح الوطن مهداً للصمت والموت والجفاف، لا شيء يورق في الأشجار ولاماء يجري في الأنهار ، كما أن نوم النائمين بلا أحلام ، هناك فقط الكوابيس ومظاهر الفزع الليلية التي لا حد لها ، والتي هي أيضا انعكاسات ضرورية وطبيعية لكل ما يحدث في النهار ، فالقيم اختلطت والأحلام تهاوت والجيوش انهزمت (في ١٩٦٧) والانتصارات لم تكتمل (في ١٩٧٣) والتيارات الثورية قد أصابها الترهل والذبول والاضمحلال فحلت نفسها ، أو حُلت أو انتقلت إلى ضفة أخرى تنعم فيها بالسكينة والأمان، وتمت خلال حقبة السبعينات مصادقة العدو ومعاداة الصديق واختلطت معايير وقوانين السلم الاجتماعي، وأصبح الغث سميناً،والسمين غثا وتراجعت مكانة الشعر والثقافة، ومن ثم مكانة الشعراء والمثقفين وتقدمت مكانة التجارة والشطارة والفهلوة، ومن ثم مكانة التجار المغامرين والمقاولين وكل من استطاع أن يخدع ويحتال .. هنا تكون لوحة الواقع بشطريها الليلي والنهاري مشهدا كابوسيا عبثيا سريالياً، رغم أنه يحدث فعلا عند حدود الإدراك ، وليس عند حدود الوهم أو الخيال ، وهنا لا يجد الشاعر سوى أن ينطوي على ذاته ، يدخلها ومعه من يحب ، يبدآن في رسم لوحة جديدة ، ألوانها مأخوذة من مدى الحلم البعيد الذي يدقان دوما على بابه ، على أمل أن ينفتح على عالم غير هذا العالم الخراب ، بينما هما يضحكان، لكنه ضحك كالبكاء أو هو ضحك كالجنون.

محمد آدم : متاهة الحلم

يحضر الحلم في ديوان **متاهة الجسد** للشاعر محمد آدم بشكل دائم[٣٤] فالقصيدة تبدو لديه في كثير من الأحيان وكأنها حالة من التهويم الدائم والسعي المستمر وراء أحلام لا تتحقق ، وخلف أمنيات تخيب ، لكن الحلم يستمر فيكون جوهر العديد من قصائد الديوان . العالم الشعري لدى محمد آدم عالم بصري في الأساسي فهو يعتمد على الصورة التي يحسن الشاعر هنا عملية تشكيلها وتحريكها في مشاهد تتوالى عبر القصيدة الواحدة، وعبر قصائد الديوان وكأنها لقطات من فيلم سينمائي عامر بالحركة والألوان.

تحضر المرأة / الحلم كمحور أساسي في هذا الديوان فتكون الهدف الذي يراكم الشاعر حوله الصور والأمنيات، وتكون أيضا الموضوع الذي يقف خلفه كلماينضح به هذا الديوان من إحباط. ويستفيد الشاعر من دراسته وقراءاته في مجال الفلسفة فتحضر المفردات والإشارات الفلسفية والصوفية والقرآنية كثيرا وتسيطر على جوانب كبيرة من الديوان.

ففي قصيدة "واردات الوقت" ينحو الشاعر منحى خاصا في كتابتها مستفيدا في ذلك من المحاولات الفلسفية والدينية المختلفة التي حاولت تفسير كيفية نشوء الكون وارتقائه، لكن مايفعله الشاعر هنا هو أنه يكتب "سفر تكوينه " الخاص، أي "سفر تكوين" ذاته بمطامحها وأحلامها ورغباتها ومخاوفها وعلاقاتها بالآخرين وإحباطاتها ، وتبدأ هذه القصيدة بمشهد عام نَجده في الميثولوچيا الأغريقية وفي قصص الكتب المقدسة حيث لم يكن هناك أحد سوى الله، ولَم يكن هناك شيء سوى الماء الذي خلق منه الله كل شيء حي، حالة من السحاب والضباب الغامض الداكن منها يتشكل الكون ويحيا ويبدو أن حروف التكوين والخلق وصورهما التي تتردد عبر القصيدة إنما تكون كلها من أجل التمهيد والإعلان عن ذلك الهدف الخاص من هذا الاحتشاد بالصور، والذي يتمثل في بحث عن امرأة خاصة ، امرأة

هى الحلم، أو امرأة هى الأم والحبيبة والأرض وكل الأشياء الطيبة والخصبة والمفتقدة فى نفس الوقت : فى " الفصل رقم (٦)"، ومعظم قصائد هذا الديوان عبارة عن فصول يقول الشاعر :

هناك ..
حيث يرقد الأزل فى بحر الهيولى، والكائنات بلا اسم، ولا
رسم، وبلا شبح
أو صورة
حيث كل شىء كأن لم يكن
هو العدم فى مجرة اللانهاية، اذن .. آ .. آ ... آ ،
حيث الكاف خارجة لتوها ، من الظلمات، ومتوجة بالإرادة
والرغبة
حيث الزمن لا شىء
والمكان لامرئيات
سأقول للريح، أن تنكش البيوت والشوارع، وتطفىء المصابيح
وسأحترق بالرماد يوما ما
وأصلى على جثمانى صلاة، دائمة، حتى أرى القمر بازغا
فأقول له : أأنت هى ؟؟
عينها بحيرة ساكنة
وجسمها براكين

ترد الصور الخاصة بالأزل والهيولى والكون الغفل من الشكل أو الصورة لتعطينا إيحاءات بالكون فى بدايته أو ما قبل هذه البدايات، ثم تأتى الألف الممدودة " آ .. آ .. آ .. " كى توحى لنا بوجود جنين ما يتخلق، ويبدأ فى الصراخ، مع بدايات نطق " كاف" و"نون" فعل أمر التكوين "كن" والتى تخرج مصحوبة بالإرادة والرغبة الصارمة، وخلال ذلك يبدو لنا العالم الذى يستحضره الشاعر هنا ويصوره، وكأنه عالم فى بدايات تخليقه الأولى، قبل ظهور أى شىء فيه، وأيضا وكأنه عالم قد تشكل وامتلأ بالكائنات التى يريد الشاعر أن يمحوها ويحترق معها ثم ينبعث وحده كأنه الضيق ويعود ليرى القمر بازغا فيظنه المرأة التى يحلم بها ، والتى تكون عيونها بحيرات ساكنة "وجسمها براكين". ثم إننا نجد بعد ذلك ، وخلال فصول هذه القصيدة أن الشاعر يستغرق فى وصفه للتفاصيل الخاصة والعامة لهذه الحبيبة القمرية، وكذلك تفاصيل علاقته المتخيلة أو المتوهمة معها ، وكلها تفاصيل لا يمكن ألا تكون موجودة إلا عند مستوى التهويمات الخاصة بأحلام اليقظة، أو مستوى التداعيات والفوضى الخاصة بأحلام الليل، ثم ينتهى به الأمر إلى الإفاقة واليقظة ليجد ما بين يديه خرقة بالية أو حفنة من التراب، لكنه دوما وأبدا يستمر فى ملاحقته للحلم بحيث تصبح هذه الدورة الدائمة والمغلقة من البحث عن هذه المرأة، وعدم الالتقاء بها فى اليقظة، ثم مقابلتها عند مستويات التهويم والتوهم والحلم، ثم اليقظة، واكتشاف السراب الذى كان، تصبح هذه الدورة هى الفعل الطقسى السائد فى معظم قصائد الديوان، إن لم يكن كل قصائده، ومن ثم يكون شكل المتاهة الدائرية هو الشكل الغالب على الديوان.

فى قصيدة "أتهيأ لكتابة اسمى ولا أحد يرانى" يقوم الشاعر بما يقوم به فى كثير من قصائد هذا الديوان حيث يقوم بتفريغ الكون من محتوياته وكائناته التى لا يحبها ليصبح

هذا الكون صفحة سديمية بيضاء خالية يرى ذاته فقط حيا يسعى فوقها، ثم تدريجيا يبدأ في تشكيل هذا العالم وملئه بالكائنات الخاصة التى يحبها ويعشقها، والتى غالبا ما تكون على هيئة امرأة لها خصائص وصفات أسطورية، أرضية وسماوية فى نفس الوقت، وكأنه بفعل تفريغ العالم وملئه، إنما يقوم بالانسحاب من عالم اليقظة والإدراك ليدخل إلى عوالم النوم والأحلام، ومع هذه المرأة تحضر الكائنات الأخرى، الأسماك والطيور والحيوانات والحشرات، وتوجد البحار والرمال والأحجار الكريمة والأعشاب، لكننا نادرا ما نرى مخلوقات بشرية أخرى، وكأننا فى الفردوس الأبدى، وما يحضر أمامنا هو " آدم" و"حواء"، ثم هما يطردان معا فى النهاية من الجنة، لكن القصائد تعطينا دائما هنا الصور الخاصة التى توحى بأن فعل الطرد والحرمان من الفردوس يقع على " آدم" دون "حواء". وخلال تلك المشاهد الفردوسية يحضر اللون الأخضر ليكون اللون الغالب على معظم تفاصيل اللوحة الشعرية، فتوجد لدى هذا الشاعر صور خاصة بالمرأة الخضراء (وهى صورة تتكرر لدى عفيفى مطر ولدى صلاح عبد الصبور وسعدى يوسف ولدى شعراء آخرين) كما أننا نجد صورا أخرى مثل " غناء يأخذ شكل الحنجرة الخضراء" و "إذن أفتش عن خيمة قريبة خضراء، وأرتب فيها مراسيمى بيدى" و "تفاح الألم المخضر" و "أغرس لك شجرة مخضرة تسمينها الحرية" و"والأرض ناقة خضراء تسير تحت قبة الدماء" و "هذه الأسماك - المتوحشة - الخضراء"، وإلى غير ذلك من الصور الخضراء.

فى رمزية الأحلام والأساطير، اللون الأخضر هو لون مزدوج أو متضارب، فهو يشير إلى الحياة، وإلى الموت أيضا (وليس كما هو سائد من أنه يرتبط بالتفتح والازدهار والاخضرار والخصوبة فقط). فاللون الأخضر الربيعى يرتبط بالحياة، بينما الأخضر الشاحب، الذى على حدود الأصفر، يرتبط بالمرض والذبول والموت، ومن ثم يرتبط هذا اللون بالشباب والأمل والفرح لكنه أيضا قابل للتغير إلى الألم والعذاب والغيرة والفشل والإحباط وسرعة التلاشى والزوال. وهو يشتمل فى داخله على الأزرق والأصفر، وعندما يحدث اتحاد الأرض بالسماء وحيث تساهم السماء الزرقاء بالمطر وتكون الأرض صفراء (أو سوداء) يظهر اللون الأخضر المقدس، وفى رمزية الأساطير والأحلام يجمع اللون الأخضر ما بين الضوء الأزرق البارد، والدال على الذكاء، وبين الدفء الإنفعالى الخاص باللون الأصفر الشمسى، من أجل إنتاج حكمة خاصة تشتمل على قيم العدل والمساواة والحب والخير والجمال، وأيضا من أجل التأكيد على المعانى المرتبطة بالأمل وتجدد الحياة وانبعاثها دوما من خلال الموت والرماد.

إضافة إلى التكرار الخاص للمفردات والصور الخضراء عبر قصائد هذا الديوان، فإن مفردات وصور أحلام اليقظة وأحلام النوم وموضوعاتها ترد أيضا بأشكال كثيرة ومتتابعة، وعلى سبيل المثال لا الحصر، فى قصيدة "أتهيأ لكتابة اسمى ولا أحد يرانى" والتى سبقت الإشارة إليها، يقول الشاعر :

وبينما
أنا غارق هكذا، غلبنى النوم، فخلوت إلى شياطينى وقلت لنفسى :
كيف تنام وأنت فى البحر غريق، وغريب، ولا منجاة لك سوى الغرق،
والغياب فكان أن ضحكت
واستغرقت فى النوم

* * *

وكان أن رأيت امرأة بهيجة، وثملة بيضاء كالورد
تقعد فى حقل من المال، واللازورد
وعن يمينها خلجان
من شموس
نائمة
وأقمار تتقافز بحيوية
وكتل من سحاب أبيض متراص
يلمع فى توهج وزينة
وعن يسارها طيور بيضاء وخضراء وزرقاء
وأخر مختلف ألوانها.

ويقول الشاعر أيضا فى قصيدة "موقف الغياب" إلى "عزة وهذا اسمها يكفى "و فى الفصل (٢٢):

بك أفرح،
وإليك يكون تمام حلمى ووصلى، وأنت على ما أقول شهيد
كيف تمرّ علىَّ طيورك، وهى مختلفة ألوانها، ولا تسألنى
هل بى حاجة إليك أو رغبة فيك
ولا أقول لهم أن تتوقف عند منازِل الرحمة وتأخذ قبضة بيمينها.
وترش على قلبى، من شمس وجهك
لترد إلىَّ بقية من ظمأ الروح، وعصف الخواطر والهواجس
والقلب عندئذ يتصابى فتميد الأرض، وتندك الجبال دكا
أنت لى، مثلما أنت للماء والأرض
ماذا أقول للأصحابَ أيتها السيدة
وأين هو وصلكِ الذى به تعدين ؟ !

مرة أخرى يتأكد ما سبق أن قلناه من أن المحور الرئيسى الذى ترتكز عليه معظم أحلام يقظة وأحلام نوم هذا الشاعر تدور حول تلك المرأة الأسطورية التى يحلم بها والتى ربما رآها مرة فى يقظته، لكنه يراها دوما فى نومه. إنها تذكرنا فورا برمز " الأم العظيمة " الذى تتحدث عنه الأساطير والذى اعتبره يونج أهم مكونات اللاوعى الجمعى،كما اعتبره المفجر الرئيسى لمعظم الإبداعات الإنسانية، المرأة العظيمة هى امرأة نفكر فيها خلال اليقظة ونحلم بها أثناء النوم ونبحث عنها فى حياتنا، وقد نجد بعض صفاتها متجسدة فى امرأة حقيقية فيكون الحب، ونخلع عليها بعض الصفات الخاصة بتلك المرأة العظيمة التى نحلم بها وقد يحدث أحيانا أن نعتقد فى وجود انطباق ما بين الصورة النفسية الداخلية لتلك المرأة الأسطورية وبين من تجسدت فيها هذه الصورة فى الواقع، لكن هذه المطابقة سرعان ما ترتطم بالواقع ولأسباب عديدة تهرب منا هذه المرأة دوماً، ولأسباب عديدة أيضا نظل نبحث عنها فى يقظتنا وفى أحلامنا. فى رمزية الأساطير تكون هذه المرأة هى الطبيعة سيدة كل العناصر وهى أيضا طفل الزمن، الذى لا يكبر (الخلود)، وهى نموذج أولى لكل ما هو أنثوى، فهى أصل الحياة، والمبدأ الحاوى الذى نبحث من خلاله عن الدفء والأمن والحنان، وهى ترمز لكل

مراحل الحياة، وأيضا إلى عملية التوحيد التى تحدث بين كل عناصر الطبيعة، وهي إلاهة القمر، التي ترتبط بالتجدد وبتوالي الفصول والتى سيطرت على تفكير ووجدان وأعمال أدباء كبار أمثال أدوار الخراط في الرواية، ومحمد عفيفى مطر فى الشعر، وهى أنثى ذات طبيعة مزدوجة، تقبض وتبسط، تسيطر وتطلق، تجدد وتميت، ومن ثم فهى ترتبط بالخصوبة والإجداب فى نفس الوقت، كما أنها ترتبط أيضا بعملية البحث عن الذات والسعى وراء إيجاد طريق ما للخروج من ظلمات الفكر أو الوجدان أو الحياة والوصول إلى النور. ففى قصائد ديوان **متاهة الجسد** بحث دائم عن هذه المرأة، وفشل دائم فى الوصول إليها، وكأن هذا الشاعر هو تانتالوس الأساطير الإغريقية الذى حكمت عليه الآلهة بأن يقف فى الماء ويظل هذا الماء يصعد إليه حتى اذا ما وصل إلى شفتيه غيض هذا الماء واختفى، ومن ثم يظل هذا الشاعر فى حالة ظمأ وإثم مثلما ظل تانتالوس دائما فى حالة من العطش الشديد .(٣٥)

من قراءتنا السابقة لهذه الأعمال الشعرية لدى عينة من شعراء السبعينات يمكننا أن نتوصل إلى أنهم يختلفون فيما بينهم في كيفية استفادتهم من الأساطير والأحلام وفى مدى ودلالات توظيفهم لها في أعمالهم. وتكون هذه الأحلام إما أحلاما ليلية، أو أحلام يقظة، أو أحلاما رمزية، ترتبط بأمنيات بعيدة على المستوى الفردى أو القومي . وغالبا ما يعتور هذه الأحلام الفشل ويصيبها الإحباط فتتحول أحلام الليل إلى كوابيس وأحلام النهار إلى هزائم.

وتشكل الوحدة والشعور بالانعزال - ولهما أسبابهما العديدة - المفجر الأساسى للكثير من التهويمات والأحلام التى تتجول فى قصائد الشعراء، كما أن "النموذج الأولى" الخاص بالمرأة العظيمة أو الأم العظيمة هو نموذج شائع لدى العديد منهم وهو يشير بشكل مباشر إلى ذلك الإحساس الحاد بالفقد لديهم، الفقد للحبيبة والفقد للوطن.

هوامش

١- راجع:
I. Progoff, " Waking Dream and Living Myth," In: J. Campbell (ed.), *Myths, Dreams, and Religion* (New York: Dutton, 1970), pp. 176-195.
٢- سيجموند فرويد ، **تفسير الأحلام** ، ترجمة مصطفى صفوان (القاهرة : دار المعارف، ١٩٨١).
٣- كارل جوستاف يونج، **الإنسان ورموزه** ، ترجمة سمير على (بغداد : :منشورات وزارة الثقافة العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، ١٩٨٤).
٤- راجع:
J.F. Priest, " Myth and Dream in Hebrew Scripture," In: J. Campbell (ed.) , op.cit, pp. 48-67.

٥- راجع:
Ibid . , p. 50.
٦- راجع:
Ibid . , p.51.
٧- راجع:
J. Campbell, " Mythological Themes in Creative Literature and Art ," In: J.

Campbell (ed.) op. cit., pp. 138-175.

٨- راجع:

S.R. Hooper, " Myth, Dream, and Imagination ," In: J. Campbell (ed.) op. cit.,pp. 111-137.

٩- راجع:

Ibid ., p.125.

١٠- راجع:

Ibid ., p.112.

١١- راجع دراستنا : " الحلم والكيمياء والكتابة ، قراءة فى ديوان **أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت** للشاعر محمد عفيفى مطر" ، **فصول** ، المجلد السابع ، العددان الأول والثانى ، (١٩٨٧) ، ص ١٦٠-١٩٠ .

١٢- نشرت قصيدة " سليمان الملك " فى مجلة **إبداع** ، العدد الرابع ، السنة الثالثة ، (ابريل ١٩٨٥)، ونشرت " الجامعة" فى مجلة **الكرمل**، العدد ١٤ ، (١٩٨٥)، ونشرت قصيدة " أحاديث جانبية " فى مجلة **إبداع** ، العدد الثانى عشر ، السنة الثانية ، (ديسمبر ١٩٨٤).

١٣- راجع:

N. Frye,"The Archetypes of Literature," In: D. Lodge (ed.), *20th Century Literary Criticism: A Reader* (London: Longman, 1972), pp. 422-431.

١٤- راجع دراستنا : "المرايا المتجاورة ، قراءة فى ديوان **القصائد الرمادية** للشاعر محمد سليمان، " مجلة **إبداع** ، العدد العاشر ، السنة الثالثة ، (اكتوبر ١٩٨٥).

١٥- كلود ليفى ستروس، **الأسطورة والمعنى** ، ترجمة شاكر عبد الحميد (بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٧٧).

١٦- راجع:

Frye, "The Archetypes of Literature", p.428.

١٧- راجع:

Ibid ., p.427-429.

١٨- راجع:

Ibid ., p.429.

١٩- راجع:

D. Erdman, " Blake's Vision of Slavery," In: N. Frye (ed.), *Blake: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice - Hall, 1987), p.89.

٢٠- راجع:

N. Frye, "Introduction", In: N. Frye (ed.) *Blake* , pp.1-7.

٢١- راجع:

N. Frye, "Poetry and Design," In: N. Frye (ed.), *Blake* , pp. 119-126.

٢٢- الرومانس: قصة شعرية أو نثرية من قصص القرون الوسطى أو الحب الشريف أو المغامرات الفروسية، وقد تكون قصة بطولية خيالية من حيث الزمان والمكان والأبطال.

٢٣- الديثورامب: أو الديثورامبوس: مجموعة من الأغانى الكورالية الحماسية التى يصاحبها الرقص العنيف ، والتى كانت تؤدى فى الاحتفالات الإغريقية القديمة لتكريم الإله ديونيسوس ، إله الخمر وقوة الإخصاب. ومن خلال هذه الاحتفالات الوحشية نشأت فكرة الغناء الكورالى ، وأيضا التراجيديا وقد يسمى أى شعر غير منتظم أو شديد الحماسية والهياج ، شعرا ديثورامبيا .

٢٤- راجع:

N. Frye,"The Archetypes of Literature," p. 429.

٢٥- راجع:

N. Frye, "Poetry and Design," p. 125.

٢٦- راجع:

N. Frye,"The Archetypes of Literature," p. 430.

٢٧- قصيدة " يهبط الحلم بصاحبه " للشاعر عبد المقصود عبد الكريم ، نسخة خطية من الشاعر.

٢٨- قصيدة " لا أتخلى .. لكني متعب " للشاعر عبد المقصود عبد الكريم ، نسخة خطية من الشاعر.

٢٩- من خلال علوى الهاشمي ، " بنية اللغة الشعرية "، **البيان** ، (نوفمبر ١٩٨٩).

٣٠- من خلال أميرة حلمي مطر ، راجع:

Nietzche, *The Birth of Tragedy* .

٣١- قصيدة " أصوات " للشاعر وليد منير ، ، نسخة خطية من الشاعر.

٣٢- جان بول سارتر، مقدمة ديوان **أزهار الشر** لبودلير ، ترجمة محمد عيثانى (بيروت: دار الفرابى ، ١٩٨٧).

٣٣- رفعت سلام، **وردة الفوضى الجميلة** (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٧).

٣٤- محمد آدم ، **متاهة الجسد** (القاهرة: كتاب الغد ، ١٩٨٩).

٣٥- يجدر بنا أن نشير هنا أن ما يعيب هذا الديوان رغم ما فيه من مجهود كبير ، خاصة فى مسألة تكوين الصور وتوليدها ، هو وجود أصداء عالية الرنين من شعراء آخرين ففى بعض القصائد نجد أن النص الغائب شديد الخطورة. فالنص الغائب مسألة مألوفة فى الابداع عامة ، وحيث يستفيد المبدعون من بعضهم البعض من خلال جدلية التراكم والتجديد ، ودون أن يسمح الكاتب الذى نقرأه الآن لصاحب النص الغائب أن يسيطر على نصه الحاضر ، فيصبح النص الحاضر الذى نقرأه له هو الغائب ، بينما النص الذى كان ينبغى أن يكون غائبا هو الحاضر ، ومن ثم يكون إسهام صاحب النص الذى نقرأه إسهاما ضعيفا وكأنه يعيد تقديم ذلك النص الغائب لنا مرة أخرى ، ولكن فى شكل يوهم بأنه جديد ، ونذكر ، على سبيل المثال هنا ، أن حضور ديوان **أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت** للشاعر محمد عفيفى مطر فى قصيدة " دائرة انعدام الوزن " للشاعر محمد آدم - وهى تشتمل على ٤٥ فصلا وتقع فى حوالى ٨٠ صفحة - كان حضورا عالى الرنين .

أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافى: قراءة فى شعر مطر

رمضان بسطاويسى

" ومن جسدى يبدأ الخلق ..."

محمد عفيفى مطر

تؤسس تجربة محمد عفيفى مطر الشعرية رؤية متميزة فى الكتابة، فهو ينظر إلى الكتابة بوصفها فعلاً وجودياً بالمعنى الأنطولوجى، حيث تترابط تجربة الجسد بالوعى الخلاق، والذاكرة الحية بالفعل الحسى، ولذا فإن كتابة كهذه تفرض أن تكون القراءة - أيضاً - فعلاً عن أفعال الوجود والوعى المشارك، التى تلغى فيها الحدود بين الذات / الموضوع، القارئ / النص، وتجعل القارئ مشاركاً فى بناء النص العينى، وهو بذلك يؤسس ميتافيزيقا للكتابة، بمعنى تأسيس شروط أولية لأى كتابة تطمح أن تكون فعلاً من أفعال الوجود، فالكلمات / الجسد التى تستعملها اللغة البشرية، ليست علامات ودلائل فحسب، وإنما حقائق تتعلق بالأشياء التى تشير إليها، والميتافيزيقا قبل أن تقحم المعانى داخل عملية الكتابة / القراءة التى عملت على إنتاجها فإنها تنظر إلى هذه العملية كممارسة دالة تدخل ضمن مجرى التفاعل الاجتماعى، بهذه الكيفية لن يعود النص حاملاً للحقيقة، ولكنه لن يكف مع ذلك عن أن يكون مدار الصراع حولها . " إن الميتافيزيقا فى فهمها للكتابة لا تسعى إلى فك رموز المعانى والمفاهيم للنص المكتوب، وإنما ترمى إلى الكشف عن الطريقة والكيفية التى بها تنتج ويعاد إنتاجها، ولذلك يقول نيتشه : إن ما يهمنا أساساً هو معرفة الكيفية التى تسمى بها الأشياء، لا معرفة ماهياتها ." (١) وتجربة محمد عفيفى مطر لا تجعل الأمر متعلقاً بقراءة شارحة لفك رموز المعانى فى النص، وإنما بقراءة فعالة تنتج النص اللامكتوب. والكتابة عن محمد عفيفى مطر لا تقوم على إبستمولوجيا المباشرة، فترى النص والواقع يهيمن عليهما منطق الهوية ؛ وإنما ترى فى النص عملية توليد للاستعارات، وما يهيمن على العلاقة بين النص والواقع هو الاختلاف، ذلك الاختلاف الذى يجعل الواقع ذاته بنية لا شعورية، يتحد فيها الصوتى والدلالى، وتعكس الثقافات المتعددة المتصارعة . وهوية الشاعر فى النص هى أداة لاختلافه مع الواقع والتحرر منه، والقراءة هنا لا تنفصل عن الكتابة، فنحن أمام مقروء يقرأ ذاته، أمام مقروء هو القارئ، وموضوع هو الجسد والعالم، وهى كتابة / قراءة غنية لا تعطينا نفسها إلا فيما تحجبه عنا، وهذا يعنى أن النص ليس مجموعة من الدلائل التى تميل إلى مضامين وتمثلات وإنما كممارسات تشكل الموضوعات التى تتحدث عنها.

ولعل الشاعر - بتلك الكتابة - يحل معضلة مسئولية الشاعر تجاه الواقع، فهو لا

يغير من وعى ووجدان المتلقى، وإنما يجعله - من خلال تشكيله الخاص لتركيب نصه الشعرى - يتورط معه فى تجربة لا يملك الفكاك منها، ولذا تبدو نصوصه تحتاج إلى متلق لتكتمل وحدتها العضوية وجلاءها العميق .

وتمايز تجربة محمد عفيفى مطر فى الكتابة، يرجع - فى اجتهادى الذى قد يكون مخطئاً - إلى عدة أمور:

أولها : أن الكتابة لديه هى فعل جسدى حى من أفعال التخلق الذاتى، وهى كتابة أنطولوجية ، فقد قرأ تجربته من خلال الجسد، والتقط الوحدة العضوية البديهية بين اللغة والجسد، وتناول التراث اللغوى بوصفه فعلاً من أفعال الجسد، فانكشف المحجوب أمامه، وتجاوز ثنائيات مهيمنة كثيرة، وأصبحت الكتابة لا تنطلق من المفهوم concept وإنما تؤسس للغة جديدة هى لغة الجسد التى لا تفصل الوعى عن الجسد والوجود فى العالم، وليس المقصود بنص الجسد، اللغة الجسمية التى تعبر عن نفسها فى بعض حركات الجسم، وتتكلم الأعضاء بلغة خاصة لا تعبر عنها الكلمة، وإنما المقصود هنا الجسد / الوحدة العضوية للإنسان، حيث لا يشعر الإنسان بجسده إلا من خلال وجوده فى العالم، فالجسد هو الوحدة والاختلاف معاً مع الكون والتاريخ . فالإنسان يدرك العالم بجسمه، وتتعرف البشرية سواء فى طفولتها التاريخية، أم فى طفولة الفرد على الأشياء والظواهر بالحواس، فالحضارة والثقافة إنجازات الجسد واستمرار له، فالجسد والحضارة / الثقافة يتبادلان التعريف والدلالة ويكوّنان فى تداخل وحدة عضوية (٢)، وهذا واضح فى معظم أعماله ونصوصه الشعرية، والحدث الجسدى، والاشتباك فى علاقة جزئية يفصح عن اشتباك فى علاقة كونية :

فبرحمة منه خلعت أعضاء النهار وفتحت فى
النصف الهالك نافذة والتفت بالنصف الحى
وقامت قيامة الرؤية :
ترجلت عن رسوم الشراشف ورائحة المخدات
فهل تركت الاغطية على وجهى رسومها الشجرية البارزة ؟!
وجهى ورق يتطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو... (٣)

وثانيها : ومادام الشاعر يدع جسده يكتب نصه، فهو لا يجعل للوعى أسبقية مطلقة وبالتالى فليس هناك إطار مرجعى واحد، وإنما ثقافات متداخلة فى وعى الأمة التى ينتمى إليها جسدياً ومن ثم لغوياً، ولهذا فهو لا يعيش تجربته الحية مع النصوص المدونة فحسب، وإنما مع النصوص الصامتة التى تعبر عن نفسها فى الكيانات الاجتماعية المختلفة،(٤) والمقصود بالنصوص الصامتة تلك الثقافة الشعبية التى لا تعبر عن نفسها فى صياغات لفظية ومفاهيم وماهيات، وإنما فى سلوك وخبرة حية، وهذه الثقافة الصامتة، التى عبر عنها الشاعر فى ديوانه **يتحدث الطمى : قصائد من الخرافة الشعبية** حيث يركز على إبداع شعبه فى حياته اليومية فى القرية ، ويكشف بذلك عن ثقافة حية تقبع فى ظل مجتمع تتقدمه الطبقة المتوسطة التى تسعى لتكوين ماهيات ثابتة مدونة تكرس لها سلطتها على الكيانات الاجتماعية الأخرى، والشاعر يقول لنا فى هذا الديوان أن الجسد يمكن أن يكتب ابداعه الحى المعاش فى طقوس الحياة اليومية، مثلما يكتب ابداعه الحى فى اللغة . فيقول فى قصيدة " اختراق مملكة محرمة " :

تدور الارض تحت حبائل القمر
وفى النهدين فاحت زهرة الخشخاش
وفى العينين أشرعة خلال الصمت والمجهول تبتعد
يمرغ وجهه ويشم بين جدائل الشعر
حدائقها الإلهية
يلامس كأسها فتدب فيه شرارة خضراء
يقبلها ويرتعد
يلوذ بها فتعصره، يغوص بصدره نهدان مسنونان
وينغرسان .. ينغرسان
تسير به إلى أبراجها وقصورها وتغيب تحت الماء
وتحت الماء يشهق غبطة ويراقص الجنية المبهورة العينين .(٥)

والديوان به روح فنيومينولوجية، حيث يصف خبرات الحواس عن الحياة اليومية، دون أن يطلق أحكاماً، فيكشف عن المحجوب فى أحاديثنا الثقافية، ويكشف عن اللاوعى الثقافى، وعن طريق دراسة الجسد فى اللاوعى الجماعى، يكشف الشاعر عن معتقدات واحتفالات وأعراف وقصص شعبية وأساطير حية، ولذلك يضع الشاعر عنواناً فرعياً للديوان هو : **قصائد من الخرافة الشعبية**، ويكشف بذلك عن المخزون النفسى للجماعة، ويخرجه إلى الوعى ، ومن ثم تتفتح ثقافة حية فى مواجهة ثقافة مدونة، تسيطر عليها مفاهيم ثابتة، بينما الإبداع الجسدى الحى للأمة يكشف عن صيرورة لا تسعى للثبات، وإنما للتغيير وفق موقع الجسد من العالم والوجود .

وديوان **أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت** هو اكتمال لجدل الصامت والمدون فى تجربة الشاعر، فيضفى على ثقافة شعبه الصامتة بعداً كلياً، ويكتشف البعد الصامت فى ذاكرته المدونة، ولعل الإهداء فى الديوان، يفصح عن تحرر الشاعر من أسر التبعية والترديد، والانتماء لتاريخه الخاص، وليس لتاريخ الآخر، فتمتزج دلالة محمد الرسول بكلام الحياة فى جسد العالم . فيقول الشاعر :

جرأة إهداء :
إلى محمد
سيد الأوجه الصاعدة
وراية الطلائع من كل جنس
منفرط على أكمامه كل دمع
ومفتوحة ممالكه للجائعين
وإيقاع نعليه كلام الحياة فى
جسد العالم

(**أنت واحدها** : ص ٥)

وثالثها أن الشاعر مهموم بتفجير وتثوير الواقع، من خلال رؤية جدلية، ترى أن الإنسان العربى لا يرى واقعه بشكل مباشر، وإنما يراه عبر وسيط من النصوص الشفاهية والمدونة التى روجت لها السلطات عبر التاريخ، فعطلت الحواس عن العمل، ولذلك فإن تثوير الواقع لا يتأتى بنقد الواقع مباشرة، وإنما نقد العائق الوسيط الذى يحول دون نقد الواقع . إن محمد

عفيفى مطر يُعمل نصه فى تفجير هذا الوسيط، وهذا أجدى لأن الاكتفاء بنقد الواقع يقدم لنا الشعر المباشر الذى ينقد اللحظة الآنية ، والاكتفاء بنقد سلبية الإنسان العربى هو تبسيط مخل بشروط الواقع الاجتماعى والتاريخى التى يعيشها الإنسان العربى، وهو عزل - لهذا الإنسان - عن تاريخه الذى يفصح عن نفسه فى هذه النصوص التى تفرضها السلطة لكى تكرس تطور وعى الإنسان العربى فى الاتجاه الذى تريده، وهذا الطرف المتوسط بين الإنسان والواقع هو ما يركز عليه محمد عفيفى مطر فى كتاباته ويعيد بناءه وفق صيرورة الجسد، وهو بذلك يقدم نقداً للنقد الذى يركز على الواقع، لأنه يهدف إلى نقد واكتشاف الأسس التى تجعل واقعنا يبدو على ما هو عليه .(٦)

ولأن هذا الوسيط الشفاهى والمدون يفصح عن تجربة الجسد فى العالم، والوسيط المدون قوى فى ذاكرة الإنسان العربى، ويمده بالتصورات المعرفية، ويحدد نظرته للعالم، وليستعيده فى خزانته المعرفية والعاطفية، وهو فاعل فى الحياة اليومية، لأنه يملأ على العربى كيانه ووجدانه " فهو ملتصق به كجلده، وبه تتلون رغباته وأذواقه، وبأثره وتأثيره الدائمين يحيا ويفكر ويقرأ تجارب الآخرين ومعارفهم ". (٧) ونحن لدينا نوعان من المثقفين العرب المعاصرين، أحدهما يجرب تقنيات المنهجية المعاصرة فى قراءة الواقع، فيأخذ بتصنيفات يوزع فيها تداخلات الواقع وثقافاته فى مذاهب وتيارات يوجهها الهاجس الإيديولوچى أكثر مما يوجهها الهم المعرفى، وثانيهما : يصفى الحساب كلية من التراث فيعتقد بأنه مصدر التخلف ، " فيقوم بإلغائه بنفس الكيفية التى يلغى بها الساحر خصمه فى المجتمع البدائى ... ويقرر بلهجة قاطعة حازمة أن باب الحداثة لا يفتح إلا متى قمنا بإعمال فأس يجتث التراث من أساسه ". (٨) ويقدم محمد عفيفى مطر تطبيقاً مختلفاً ضد هذين النوعين حيث يحل الشعار محل الفعل، وتعتبر المزايدات الكلامية هى الواقع، لكى يعيد اكتشاف تجربته الحية، والإهداء الذى أشرت إليه، يحمل الدعوة لكل إنسان ليكون محمداً الكامن فى تاريخه ووعيه ليصبح راية الطلائع من كل جنس، لكى يؤسس - بجسده - ثقافته، لا أن يجعل جسده يعيش وفق ثقافة الآخر . إنها دعوة لكى تتفتح الحواس على العالم، فتكتب نصها الخاص .

ورابعها : إذا كان الشاعر يقدم لنا التاريخ كما يتجلى فى " الأنساب " و" السلالة " والخبرات الحية، فإنه يقدم لنا أيضاً جغرافيا للثقافات المتداخلة فى ممارسات ووعى الأمة :

فى فصل الخطاب استودعتنى سرها الرواغ .
....
وأنظر ما تصاهر من دم تتقلب الأنساب
فيه بصبوة العشق المبرح،
أنظر الأكفان والعظم الرميم
توشجت منه القبيلة
أشهد الأمشاج أعراقاً وألوية تذاوب

(**أنت واحدها** : ص ١١)

والتركيب الجدلى للبنية الإبستمولوچية لقصائد الديوان الأخير، تبين إلى أى مدى لا يرى الشاعر للأمة ثقافة واحدة، وإنما ثقافات متصارعة حسب موقعها من السلطة القائمة، فيهتم بثقافة " الظل " كما يهتم بالثقافة السائدة وتحليلها ونقدها ويهتم أيضاً بثقافة التخوم

على حدود الوطن التى تقبع فى زوايا الوعى والذاكرة، وتحمل تمثلات الأنا لمنجزات الآخر عبر التاريخ، فنلتقى بمفردات من ثقافات متباينة، فيقول الشاعر :

تذكرت فجاءت كرة الأرض وجاءتني السموات
وأبدلن ثيابا بثياب .

المزج بين خلائق الذاكرة وزواج ماليس ذكراً بالأنثى
وما ليس أنثى بالذكر
وفرح القوى الأرضية وهبنى قوة الاستحضار
بمدد من صور الذاكرة المهشمة

(**أنت واحدها** : ص ٢٦)

....

والإشراقيون الهرامسة والعرفاء يقيمون
وليمة الجدل النورى،
السهروردى يتنفس ملء الفضاء ويقسم الخبز
والسمك النيلى المفضض ويأكل ملء
الفيض الذى لا ينقطع

(**أنت واحدها** : ص ٢٧)

وقد عبرّ الشاعر عن الصراع بين إبستمولوجيا الثقافات المتصارعة بوصفها تعبيراً عن الصراع الاجتماعى - قبل ذلك - فى ديوانه **والنهر يلبس الأقنعة** (١٩٧٥)، واستخدم الشاعر الأقنعة بوصفها تعبيراً وتعيناً لمواقف الثقافات فى داخلنا، والشاعر لا يريد أن نرتدى قناعاً وحيداً ، أو يكون لدينا وجه واحد ، لا ترى سواه، وإنما تتحدد صورة الوجه (القناع) وتفاعلاته من خلال صيرورة الذات وهى مشتبكة فى علاقة أنطولوجية لتجربة الجسد فى العالم .

والإبداع الثقافى الذى تطرحه كتابات الشاعر هو أنه يرى أن الخروج من المأزق الحضارى والاجتماعى والسياسى ، لا يتأتى بأن نكرس لسيادة شريحة أو كيان اجتماعى أو جغرافى محدد، ليقود الأمة، وإنما علينا أن نطرح صيغة أخرى مضادة لذلك ، وهى صيغة تقوم على تفاعل الثقافات المتداخلة، بحيث لا تسيطر ثقافة واحدة بطبقة ما على مستقبل الأمة، حتى لا نقع فى الرؤية الأحادية لواقعنا، ونغفل جوانبه الأخرى، وتفاعل الثقافات فى القرار السياسى والاجتماعى والحضارى، فسح المجال لرؤية تركيبية لتجاوز أنانية الذات الضيقة، التى تحاول تأكيد سيادة الطبقة المتوسطة التى ترى فى نفسها القدرة على قيادة المجتمع، وهى فى الحقيقة، تقوده نحو مصالحها وتحالفاتها الراهنة مع الآخر . والإبداع الثقافى هنا هو تقديم رؤية مغايرة مضادة للإتجاه السائد الذى يسعى لتكريس صيغة من صيغ الحياة اليومية، التى ترى فى المركز الأوروبى المثل الأعلى والأوحد لصيغة الحياة، وهذا ما يسعى محمد عفيفى مطر لتقويضه . فيرفض أن تنمحى خصوصية الأمة لتذوب فى الأمم ليطرح الصيغة المغايرة للحياة :

أنت استقام البكاء لصوتك

لم يستقم لى بكائى

....

فقد غادروك إلى الموت أو غادروك إلى
الذوبان بلحم الخليقة :

(أنت واحدها : ص ٥٧)

ويقول:

وهل نحن المجاز العلاقة أم نحن اكتمال العلاقة .
فى المجاز والسر بيننا غرغرة الشهادة !!

(أنت واحدها : ص ٨٠ - ٨١)

إن ما يفعله محمد عفيفى مطر فى الشعر، يماثل ما فعله حسن فتحى فى فن العمارة حيث يرى الحداثة فى الخصوصية، فيبتكر شكلاً للعمارة من مواد البيئة، التى لا تجعل الأنا مشدوداً للآخر، ومحمد عفيفى مطر يقترح صيغة من صيغ الحياة اليومية، التى تجعل من الجسد / الإنسان كياناً متوحداً يكتب نصه عبر مفردات بيئته الثقافية فى الوعى بالعالم، فيصبح فعل الجسد تفتحاً للأنا . وهذه الصيغة تجعل المكان يحمل إمكانات الجسد ويحدها، فتنشأ العلاقة من الاختلاف والوحدة معه، والشاعر حين يصف خبراته، يعطى لتراثه معنى ودلالة، والاتصال يعبر عن نفسه فى مكونات الأنا والانفصال فى الدلالة الجديدة لمعطيات الأنا التاريخية .

إن محمد عفيفى مطر يكتب الشعر بالمعنى الهيجلى، حيث تصير ذاته كلية، تستوعب الكل التاريخى والاجتماعى الذى ينتمى إليه، ويكتب من خلال لغة الجسد المتفجرة، كما يرى نيتشه : " كنت أكتب فى كل وقت بكل جسدى وكل حياتى،" (٩) بمعنى أن يصير الجسد يكتب، أى أن يصير هو الكتابة، فيمكن القول بأن الجسد هو نص، بحيث لا يقال أن النص تعبير عن الجسد، لأن هذا تعبير رمزى، فلكى يغدو الجسد هو النص فلابد من تجاوز الثنائية المصطنعة بين الفكر والجسد، بين الداخل والخارج، بين الذات والموضوع ، ولذا فالجسد عند محمد عفيفى مطر هو الفكر وموضوعه فى آن واحد، وبالتالى هو الإبستمولوچيا التى تشكل أبعاد الثقافة القومية وتجربتها الحضارية الشاملة، هى تلك اللحظات النادرة التى يترابط فيها الجسد مع التاريخ، فحين يجئ الوقت الذى يصير فيه الجسد حقاً هو النص، فإننا حينذاك نمحو كل تعارض بين الجسد والذات ونقيم مملكة الجسد التى لا تفصل بين الجسد والثقافة، بين الجسد والطبيعة، ويقيم محمد عفيفى مطر الجسد / النص، من خلال العلاقة الجذرية بين الجسد / اللغة، فالصوت اللغوى ينتمى للجسد، ويعيد انتماء الجسد إليه، فاللغة هى فعل من أفعال الجسد ليكتب نصه كى يتحرر من أسر الاغتراب والاستلاب والتشيؤ .

يمثل ديوان **أنت واحدها وهى اعضاؤك انتثرت** دراسة لتحولات الجسد / الكون والجسد / الاعضاء، يعبر فيها الشاعر عن فلسفة خاصة للجسد، تتجاور مع أدبيات الفكر الفلسفى فى الغرب والشرق (١٠)، يؤسس فيها إبستولوچيا الجسد النابعة من أنطولوجيتين، وهى متميزة عن تجربة هوسرل وميرلو بونتى وجبرائيل مارسيل فى دراساتهم للجسد، وإن كانت تتماس معهم فى بعض القضايا ، فهو يتفق معهم فى إبراز الطابع الأنطولوجى للجسد، وتجاوز الثنائية التى قدمها أفلاطون فى **محاورة فيدون** عن فكرة

الجسم والنفس، ويتفق مع جبرائيل مارسيل Gabriel Marcel في **يوميات ميتافيزيقية** Journal metaphysique حيث يرى الإنسان ذاتاً متجسدة وأن الجسم عامل حاسم محدد في صميم الخبرة المباشرة، وهذا الوجود المتجسد الذي يسميه هوسرل وميرلوبونتي " الوجود في العالم " هو مضمون فكرة الجسم، التي ترى الإنسان وجوداً متفتحاً للعالم . والعلاقة بين الإنسان وجسده ليست علاقة حيازة أو امتلاك على نحو ما يمتلك الإنسان الأشياء أو الموضوعات الخارجية، وإنما هي علاقة باطنية تقوم على " المشاركة " وتنطوي على سر يعطي للجسم معاني تجعله يقبل الخلود والحياة الأبدية . ويختلف محمد عفيفي مطر عن التفسير الوجودي للجسد في اهتمامهم بالجسد بوصفه واقعة فردية، مرتبطة بالفرد وتجربته الأنطولوجية، بينما يرى مطر في الجسد مدخلاً لدراسة للذات العربية في بعدها الكلي . وينتقل مطر من دراسة أعضاء الجسد للمعراج إلى أبعاد الكون الشمولية . ويركز محمد عفيفي مطر على نقد التصورات السائدة في الوعي العربي عن الجسد، ويصبح "الجنس " تعبيراً عن الخلق كما هو الحال عند الصوفية، فالمقصود بمصطلح "النكاح " عند الصوفية هو الخلق والفعل الإلهي، وارتباط الموجودات ببارئها ولعل استخدام لفظ الجلالة (الله) عند محمد عفيفي مطر في" أول الحلم آخر الحلم " للتعبير عن نشوة الجسد مثل " وأدخل أروقة الله " (**أنت واحدها** : ص ١١١) يبين لنا استفادته من تراثه الصوفي، والمصدر الأصيل لتجربة الشاعر هي تجربة القرآن في تعبيره عن قضايا الجسد، وتجربته العينية، ولذلك فإن تعبيره عن انتمائه التاريخي يتخذ صورة الدم / المصاهرة والأنساب، مثلما يعبر الجسد الحي عن وحدة الكائن المشخص في انتمائه المكاني والتاريخي، وفلسفة الشاعر تبدأ من عنوان الديوان، حيث يقدم صورة مزجية للتركيب الجدلي بين الجسد / الكون، والجسد / الأعضاء، فكلاهما يرد للآخر، وهو عنوان يجمع بين المطلق والنسبي، الوحدة والكثرة، فتتحدد خصوصية الجسم في علاقتها بالجسد في مفهومه الكوني، والجسد هو ما يحدد وجود الإنسان في العالم، وأعضاء الجسم الكوني هي الاشياء الكثيرة التي تقود للوحدة، مثلما تقودنا أعضاء الجسد الإنساني إلى التعبير عن توحده الأنطولوجي . وكتابة سيرة الجسد / الكون، والجسد / الاعضاء، من خلال المفهوم السابق للكتابة، تجعل الشاعر يحيل الجسد إلى قيمة أنطولوجية لها أبعاد معرفية وأنثروبولوجية وفلسفية وصوفية، وتحليل هذا في الديوان، لا يعني استدعاء ما يثار في الذاكرة سلفاً حول الجسد، وإنما اكتشاف التأسيس الأنطولوجي للجسد كما يطرحه الكتاب (١١)، وذلك لأن سيرة الجسد في أي أمة تعكس مسيرة الوعي الإنساني بذات الأمة، وهذا الوعي لا يتأتى إلا من خلال الوجود - في - العالم، لأن الجسد هو الذي ينتج الثقافة والحضارة بحيث تعبر عن ماهيته في العالم والتاريخ، وخصوصية الجسد في الديوان نلتقي بها حيث يتوحد الجسد بالزمان والمكان، فالمسافة المكانية تتحول الى لحظة آنية :

كلما اختفت نجمة غادر عضو من أعضائك الليل حتى
تتكامل على فراشك الخشن

(**أنت واحدها** : ص ١٢٦)

وهذا الديوان يتشابه - في بعض جوانبه - مع تجربة محي الدين بن عربي في **الفتوحات المكية**، فكلاهما - محمد عفيفي مطر وابن عربي - يوحد بين ثلاثية التاريخ : الكوني - القومي- الشخصي، وكلاهما يستخدم لغة الجسد في كتابة تجربته

الحية، ويعكس بها انتماءه الثقافى ، على أساس أن هناك علاقة توحيدية بين اللغة والجسد، فللكلام والحروف سلطة على الجسد، ويرى ابن عربى - فى علم الحروف لديه - أنه بالكلمة والحرف تتغير أحوال الجسد، ولذا فإن تسمية الأشياء عند كليهما هو إحداث لحالة نفسية واجتماعية، حيث تستحضر تلك الأشياء، ويكون لها معناها الباطن والظاهر والحد والمطلع، ويكون عند محمد عفيفى مطر الظاهر والخفى هو أساس العلاقة الجدلية بين أعضاء الجسد والعالم، وبوصف العالم هو مسرح / مكان لحركة الجسد فى التاريخ . والشاعر فى ديوانه **أنت واحدها وهى أعضاؤك أنتثرت** يستحضر كل شئ عن طريق سلطة اللغة، يستحضر الأشياء المكانية واللحظات الزمنية، من خلال الجسد الذى يكون الزمان - عمر الإنسان، والمكان - اعضاء الجسد - هما بعداه الرئيسيان . ويعتمد الشاعر فى ذلك على استخدام الفعل المضارع والضمائر (الغائب - والمتكلم - والمخاطب) ،ويعبر الشاعر عن توحد الجسد من خلال بنيته اللغوية، وهذا يعكس أهمية اللغة فى الخلق والتكوين والتغيير . ويرى محمد عفيفى مطر أن تجربتنا الجسدية هى المدخل للوجود والفعل الاجتماعي والمعرفى، لكن الفارق بين تجربة **الفتوحات المكية** وهذا الديوان هو أن ابن عربى يبدأ السفر الأول من **الفتوحات المكية** بخطبته المنبرية عن قصة الخليقة (١٢) ، بينما محمد عفيفى مطر يبدأ من القيامة، بالمفهوم الوجودى واللاهوتى ، فيبدأ من النهاية فى تقابل مع ابن عربى الذى يبدأ بتفتح الحياة وقدرة الخالق، بينما مطر يبدأ من الموت وقيامة الرؤية / الجسد، ليرصد تخلقه الخاص، وولادته الجديدة عبر أفعال الجسد، ابن عربى يبدأ من الكل إلى الجزء، بينما يصعد مطر من الجزئى إلى الكلى .

فى القصيدة الأولى من الديوان " موت ما لوقت ما " يتعرف جسد / الأنا على ذاته من خلال فعله فى جسد العالم، وهذا يعنى أن الجسد بوصفه تجربه أنطولوجية لا تتحقق إلا من خلال وجوده فى العالم :

أعلنت ميثاق الإقامة بالرحيل
وتركت وقع خطاى فى سر الشجر
....
وقال لى الموتى ، أطلت، استألفونى
بالتذكر وارتمى عنى الرداء ،الأرض
روتنى ، وبللت الرمال السافيات بريق
عينى المحدقتين فى حجر الظلام .

(**أنت واحدها** : ص ٩- ١٠)

وفى النص السابق يكشف الجسد عن نفسه من خلال العالم، حيث يرى صيرورة الوعى / الجسد فى الشجر والأرض، والرمال السافيات، وتختلط أعضاء الجسد مثل العين بالرمال، وهو بذلك يحل العلاقة الثنائية بين الجسد والوعى، متجاوزا كل التراث الأفلاطونى والمسيحى واليهودى عن الثنائية بين الجسد والوعى ، وهو يطرح فى القصيدة أن الوعى / الجسد هو - دائما - وعى بموضوع ما ، لأن هناك حالة متبادلة طوال الديوان بين العالم والجسد، وبين العالم والوعى ، بحيث يستحيل الحديث عن أحدهما دون أن يكون الآخر حاضراً، والجسد هو تجربة الوعى المضمرة، وإدراك الجسد كإمكانية للفعل عند مطر يتحدد من خلال الآخر، والتعامل معه جسدياً، حتى ولو كان هذا الآخر هو الكون والوجود، ولذلك

فإن تجربة الوعى بالذات تتحدد من خلال تجربة الجسد فى الكون، والكلام هو فعل الوجود فى العالم ولذا يقول الشاعر :

لم يبق لى غير الكلام
معها وجذر النخل والطلع المكتم فى
مساربه العميقة، ليس لى إلا سويعات من
النوم السخى أمر فيه على البلاد وأستعيد
الشمس والرعى الطليق ،

(**أنت واحدها** : ص ١٠)

فأعضاء الكون مثل : النخل والطلع والشمس تتجسد مع فعل الجسد لأنها مجاله، وتصبح لغة للتواصل والاتصال، وتنزوى لغة البشر - التى تعبر عن اغتراب الجسد عن نفسه وتخارجه - لتفسح المجال " للكلام "، ويقصد - بالكلام - فعل الجسد فى توحده مع العالم . وضمير المتكلم فى هذه القصيدة هى أداة الشاعر لإنشاء علاقة بين العالم والجسد / الأنا، وعبره يعبر الشاعر عن الثنائية بين الوجود / العالم والجسد، ولذلك "فالكلام " هو تعبير الشاعر عن الاتصال، بينما اللغة هى تعبير عن الانفصال بين الجسد الفاعل وفعله ولذلك يستخدم الشاعر مفرده "لغة" للتعبير عن الانفصال طوال الديوان . يقول الشاعر فى قصيدة " مدخل فى بكاء السلالات ":

لغة ليس لى أو لك الآن أن نستعيد
إندفاقاتها بين موت الغزالة والسهم،"

(**أنت واحدها** : ص ٣٣)

ويقول : " كلما مات منا سيد قام سيد "

أضداد فى اللغة أم لغة فى الأضداد !

(**أنت واحدها** : ص ٧٦)

بينما يستخدم مفردة "الكلام " حين يدع الجسد يكتب نصه فيقول :

وتقتسم الصمت والكلام على كل شفة

(**أنت واحدها** : ص ٧٦)

وحين سميت الفواصل فى الكلام
حجراً، وأعلنت الإقامة فيه سميت الظلام

(**أنت واحدها** : ص ٩٦)

تفتح الملكوت ما بيني وبين حجارة الفحم المقبب،
قلت : ألوية الكلام
منقوشة .. حجر الظلام كتابها المكتوم ..

(أنت واحدها : ص ١٠٠)

ويستخدم الشاعر صيغة الفعل المضارع أكثر من أى فعل آخر طول الديوان لأنه يعبر عن الحاضر المتنقل دوماً عبر آنات الماضى والحاضر والمستقبل، ويعبر به الشاعر عن لحظة حضور الفعل التى تجعل فاعلها موجوداً دائما بصرف النظر عن توزيع الزمان والمكان، فاستخدام الفعل المضارع لديه يعبر عن التقاء زمن الجسد الذاتى بزمن الجسد الكونى التاريخى، ويجعل مختلف أفعال الماضى والمستقبل ممكنة، ويمكن أن نرصد بشكل إحصائى تكرار صيغة الفعل المضارع فى القصيدة الأولى من الكتاب أكثر من ثلاثين مرة .

والشاعر حين يثبت جسده، فإنه ينفيه فى الوقت ذاته، فيتراوح بين الحضور والغياب، فيتكلم الشاعر مع الموتى حين يتحدث مع الأرض التى تحتويهم :" هذا زواج الأرض بالموتى " فيبحث عن جسده المغترب تاريخياً عن أمواته فى جسد الأرض التى توحد بينهم :

قلت أمشى فى عروق الأرض أشهد
ساحة البدء المجلجل والختام
كيف استتمت نارها ورمادها فى
الخطوة الأولى وكيف انشق من مهل الغمام
برق من الدم فاستضاءت تحته الأطلال
والأجداث،
لا يوم النشور
يأتى ولا يدوى على الوديان صور

(أنت واحدها : ص ١٢)

يعيد الشاعر قصة الخلق من يوم النشور، ويبحث عن البداية والميلاد فى الموت، فتقرأ فى دمه سر البداية، ويرى جسده – فى النهاية – كأمشاج، ويتراوح الجسد بين التخلق / التكوين، والموت . مما يجعل كلام الجسد / فعله ثقيل الوطء فتتكشف تجربة فريدة فى الحديث عن التجربة مع الموت، فيأتلف مع الكون، والموت فى الديوان له معان متعددة، فهو تارة يعنى التحقق والإبداع، والحركة المضادة للسكون، وهو – حينذاك – مرادف للحياة التى تتحدى الفناء، وهو المعنى الأتم الذى يعبر عن توحد الجسد / الذات، لأنه فى تجربة الموت الفريدة، تنتهى كل ثنائية مزعومة، وتارة يستخدم الشاعر الموت بمعنى الوقوع فى أسر اللغة بالمفهوم الذى أشرت إليه سابقاً، ولفظ "النوم" المترددة فى الديوان، تعنى أحد درجات ومستويات تفتح الحواس والجسد، وتارة ثالثة يستخدم الموت بمعنى الغفلة والوقوع فى الوهم . وخيط الكفن فى القصيدة الأولى، هو شروط الضرورة الاجتماعية والتاريخية التى يريد الجسد أن ينفك منها ليطير فى الريح الطليقة عن طريق التساؤل والتحديق فى شمس التذكر .

هذي سويعات من النوم السخى :
أذيب أعضائى بصمت جلالها المكتوب،
أقرأ ما تجلى من دمى فى سرها الرواغ بين
علوه فى المد أنساباً وفيضاً من سلالات أنا
بدء البداية فى أبوتها،
وبين الوعد بالميقات فى أمشاج ما فى الأرض .

(**أنت واحدها** : ص ١٥)

وعبر بحث الشاعر عن تاريخه فى الأرض، وعبر الموت، ينتقل بنا إلى القيامة، التى يمكن فهمها عبر لغة الجسد، بأنها الفعل المبادر من الفرد ، لكى يتحقق ويتواصل، فقيام الجسد، يماثل القيامة الكونية، وقيامة الرؤية، وهذا ما نجده بشكل وافٍ فى قصيدته الرائعة " قراءة ". (١٣)

أما إذا انتقلنا إلى قصيدة " مدخل فى بكاء السلالات "، فالزمان يتحول إلى مكان له ملامح " ها نحن جئنا وقد فاتنا الوقت " ويقول :

يانساء المدينة فلتحتملن
وجوهى الكثيرة اقنعتى وانقسامات قلبى عليكن
أنتن آخر حرب وآخر أرغفة
يتقاسمها أصدقائى الألداء
والأرض بينى وبين الجماعة:

لا الأرض تبقى ذلولاً مهاداً
ولا الشعر يبقى دماً ومياهاً تقاطع
بل فضة ودم لست تدرى بأيهما اكتمل
الأفق وابتدأ الطيران ،
بأيهما يبدأ القتل
أو تبدأ الاسئلة ..

(**أنت واحدها** : ص ٣٧)

فالنص الذى يتوسط بين الجسد والواقع، هو بوصلة الذات للرؤية، وهو ما يركز عليه – كما قدمت آنفاً – والفقرة السابقة هى آخر القصيدة، وفى خواتيم القصائد يمنحنا الشاعر وميض الرؤية الخاطفة، مثلما يبدأ الميلاد بالنشور والقيامة، فإن قصائده أيضا تبدأ من النهاية .

وفى قصيدة : " جسدان وثالثهما " (**أنت واحدها** : ص ٤١) يجيب الشاعر على سؤال جوهرى : كيف يكتب الجسد نصه وكيف يصبح ذاته ؟ ويرد بأن نكون فى علاقة حية مبدعة، فيكشف الجسد عن تطوراته فى واقع ممارسة الثقافة لأبنيتها ومناهجها ضمن المركب التاريخى والاجتماعى الشامل، فعندما تكون ممارسة الجسد استدعاء من الذاكرة، تقف حائلاً بين التواصل الحميم بين الرجل والمرأة، أى تقف حائلاً بين إنتاج ثقافة مبدعة، يتفجر منها

الدم، ولابد للجسد أن يكتب نصه التاريخى الخاص، فلا يعيش على تجربة الجسد الأخرى الماضية، لأن هذا يجعلنا سبايا للذاكرة، ويكتب الجسد نصه الذى يقمعه ويكرس عدميته . فالجسد الماضى قد أنتج ما يتجاوز واقعه الأنطولوجى وإمتد إلينا - حين اكتفينا بالذاكرة عن الإبداع - حيث قمعنا، فنستبدل ما هو ماثل وحى أمام الجسد، بما كان كائناً أمام الذاكرة، ويدعونا الشاعر فى ختام قصيدته إلى كتابة ثقافة الجسد التى تكتب نصها باستمرار من لحم الفكر ومن دمه :

والدم النازف من مرتكز المهماز ميثاق
الينابيع وبدء العتبة ..

(أنت واحدها: ص ٤٥)

والقصيدة ترصد صورتين من ثقافة الجسد، إحداهما تؤدى إلى قمع الجسد الذى كتبها وأخرى تفتح له ينابيع الفجر من الظلام، والقصيدة تبدأ ببيان صورة الجسد الذى يتشيأ فيتخشب ويتحجر، لأنه لا ينهض وسط الصيرورة، وهذا الجسد المتشيئ يرتكز إلى مفاهيم ثابتة، بينما الجسد الحى هو الذى يكتب نصه بلا مفاهيم مسبقة، وإنما يصنع مفهومه عبر آلية الفعل ودمويته :

(كنا متقابلين تقابل الخيمة والعراء .. وبيننا سهيل
ومتقابلين تقابل النيرين وبيننا القراءات السبع
وحجر الفلاسفة
وكنا رجلاً وامرأة ... وبيننا لغة النبوة وقرابة الصعاليك)

(أنت واحدها: ص ٤٢)

وفى قصيدة " لا الرابية ولا النجم " يدعونا الشاعر إلى تقويض الأسس التى تحول دون أن يصير الجسد نصاً قابلاً للقراءة من صاحب الجسد قبل غيره، لأنه ينبغى أولاً أن أعيش جسدى، كى أعثر على الجسد الخاص، ولهذا فهو يقوض تحريم قراءة الجسد، التى لا تفرض على الإنسان عدم قراءة جسده فحسب، وإنما تنكر حقه فى الوجود أيضا .. فيدحض - عبر لغة التساؤل - أن يكون الردى هو غاية الوجود، ولهذا يقول فى بداية القصيدة : " الغزالات للعشق أم للردى يتوالدن ؟" يؤكد العشق كفعل وجود الجسد، ويستخدم الشاعر - طوال الديوان - ثيمة الجسد / الجنس، لكى يستخرج الدلالة الأنطولوجية للجسد بوصفه فعلاً للتواصل، والجسد الميت هو الذى لا يمارس فعله، وهو أداته فى الوجود والتواصل، ولا يسعى الشاعر إلى التوقف عند الجنس بالمفهوم الضيق كممارسة غريزية، وإنما كأداة لاكتشاف العالم، واكتشاف الآخر، ولذا يختلط وصف جسد المرأة، واعضائها بجسد الكون وأعضائه، من السماء والأرض، والنخل والرمل، والأحجار، فالفعل الجنسى الجزئى الآنى، يفضى فى حميميته إلى الكلى والأبدى . والمعجم الشعرى عند الشاعر يتوقف عند بعض المفردات مثل " المساء، القذف، الاندفاقة، الأروقة "، التى نجدها عند الصوفية فى تحليلهم لتجربتهم، ويستحضر اسم الجلالة (الله) حين يدخل إلى هذه الأروقة، وهو بهذا يريد أن يتحد ويتجاوز ذاته فى تجربته مع الوجود الكلى عبر هذا الفعل الجسدى . بل إن الجنس فى الديوان يتوحد

مع تجربة الموت بالمعنى الذى أشرنا إليه مسبقاً، أى الإبداع، والخروج من سكون الحياة المتخلفة التى نحياها، وهو مرادف له، ولذلك لا تخلو القصيدة من فعل الجسد وإنما تتصاعد فى حركة سيمفونية - عبر نص الجسد - إلى الكون، فيكتب الشاعر نصه الخاص، وجسده المتفرد، وغايته هو العثور على الجسد الخاص، لأنه - كما يشير - ما أكثر أجساد البشر على هذه الأرض، فوقها وتحت ترابها، لكن ما أقل الجسد المتفرد، فى حين نرى كثيراً من الأجساد والأنصاب والأزلام، لكن لا نقرأ نصوصها، والجسد الخاص هو الذى يفهم ويعى وجوده الأنطولوچى، ليس بذاته فحسب وإنما وجوده الكونى أيضا، ويعى طبيعة العلاقة العضوية بين الواحد/ الأحد والأعضاء.

والواحد الذى يشير إليه الديوان هو الكيان الوجودى الذى يصنع الجسد الخاص، ويعى سر الوجود، وارتباطه العضوى به، ولذلك لابد أن نعى العدد " واحد " هنا بالمعنى الأنطولوچى وليس بالمعنى الرياضى، لأن الواحد كعدد رياضى يعبر عن نفسه فى الأجساد التى لاتكتب نصها، فلا تقترب من كيانها الأنطولوچى، والديوان فى عنوانه يدعو إلى العدد " الواحد " بالمفهوم الوجودى، وليس بالمفهوم الرياضى (١٤) بحيث نصير نحن الأعضاء كيانات توحيدية وليست تكرارية متوالية، وذلك بأن يكون كل منا مشدوداً إلى التوحيد والتفرد، وهذا يتم من خلال العالم، الذى ندع الجسد يمارس فعله من خلاله، وتجربة التوحيد هنا - عبر الجسد - تعنى أن البداية هى الاختلاف مع العالم، حتى لا نجعله يشتتنا ويمزقنا ويغزونا من خلال الآخر، فالفعل الجسدى خطوة نحو صنع الجسد الخاص الذى يعى مكانه وتاريخه، بينما العدد الرياضى يجعل الفرد ينتقل إلى سلسلة حركية تكتبه وتبطل أفعال جسده، ففى التوحيد يصبح الجسد الخاص هو عين صاحبه، بينما امتلاك العالم لنا يجعل الجسد مجرد حامل ووسيط. والطابع الوجودى والتوحيدى للجسد يجعل من دراسة أحوال الجسد الفكرية والعاطفية والحسية هى مقامات للمعراج الروحى لاكتشاف كينونة الوجود، فالجسد كما يريد الشاعر ليس واسطة لوجود فى الوجود، وإنما هو حقاً الوجود، والتوتر بين اعتداء وتملك أحد الكيانين عن الآخر، هو الذى يجعلنا نشعر بأن الإنسان وحده هو الكائن الذى يتحقق بجسده، ويغترب به أيضا .

وترتيب القصائد فى الكتاب يكشف عن تسلسل فكرى فى نصوص الجسد، فكل منها يسلمنا بشكل ضرورى وأنطولوچى إلى القصيدة التى تليها. ففى القصيدة التالية وهى :" سلالة " نجد أنه بعد اكتشاف لغة الجسد، وكتابة نصه ، وطرح إشكالياته فى التفتح، وبعد أن حدد الشاعر ذاته بوصفه عضواً من أعضاء الواحد، بوصفه جسداً يفهم نفسه فى الجسد / الكون، وينتمى إلى سلالة الدم المتصاهر، ويدعونا إلى تفجره، حتى لا يتخثر، فإنه يحدد ملامحه الخاصة داخل السلالة الأعم، هذه الخصوصية المرتبطة بالجسد، وهى تشبه الوشم والطوطمية والتميمة، فيتخارج عن نفسه ليعلن اغترابه، وعن الكل الاجتماعى الذى ينتمى إليه، وعن فعله الجسدى :

وأنت استقام البكاء لصوتك
لم يستقم لى بكائى

(أنت واحدها : ص ٥٧)

والتخارج عن الذات هنا، هو اغتراب بالمعنى التاريخى، وهو يعكس درجات الاغتراب الروحى، فغربته عن جسده، هى نتيجة لغربته عن الواقع الذى ينتمى إليه،

وخصوصية واقعه التى تشكل تجربته تعوقه عن أن يعيش تجربة سلفه الكائن فى داخله، بوصفه جسداً تاريخياً، فكيف يكون كما كانوا ؟ وهو يعيش عالماً غير عالمهم، عالمه المتكون من النمل والقش وسقط الطحين من الصخر والقمح، ويطرح التساؤل العضل، حول الموت / الحياة، والذوبان الجسدى بلحم الخليقة حيث تضيع الملامح ويخلص إلى أن الاجابة الوحيدة على هذا التساؤل، هو قبول الموت كإمكانية وحيدة وموضوعية للوجود، ومن ثم يكون بعد الموت القيامة، قيامة الجسد ليجئ بكاء الدم، بدلاً من الدمع، ليصنع الموتُ الخاص الجسدَ الخاص . وهذا ما عبر عنه الشاعر فى قوله :

فقد غادروك إلى الموت أو غادروك إلى
الذوبانِ بلحم الخليقة :
عريٌ غدا بدعة، ونحاس هو
الشهوة المستفزة، ريش الصقور
أستوى فى القطيفة والنمنمات الحريرية
اللون والملمس المحض
أنت استقام البكاء لصوتك ... فابك كما شئت
لكننى أستميح دمى دمعة لا تبادر :

(**أنت واحدها**: ص ٥٧ - ٥٨)

***

وتسلمنا قصيدة " زجر الطير " إلى ملامح القيامة التى يريدها الشاعر للجسد وهى قيامة يتزلزل لها الكون، ولهذا فهو يقدمها فى صورة تمثل القيامة الكونية ويقترب الشاعر من القيامة كى يتوحد معها، ويستخدم لذلك الفعل المضارع لاستيعاب أبعاد قيامة الجسد وهى أبعاد الأزمنة الثلاثة : الماضى والحاضر والمستقبل . ويقيم تماثلاً لغوياً مع صور القيامة فى القرآن الكريم ليصور الولادة الجديدة فى قيامة الجسد :

ينقشع السديم وتنحسر أمواج الذاكرة الملكية
وهى تطفو جسداً لخميرة الخلائق

(**أنت واحدها**: ص ٦٤)

فلما أخذت زينتها الأولى واتزرت بأبهة
الذبول وجلال الذهب
واستسلمت بين أيدنا لغيبوبة الأطراف وحيرة
التلفت فى الأفق
نزلنا إلى وادٍ ذى زرع ونهر

(**أنت واحدها**: ص ٦٤)

وواضح أن الشاعر يتعمد أن يقدم صيغه الشعرية من خلال علاقته بالقرآن سواء بالتماثل أو التقابل، وهو فى هذا يؤكد وحدته به . وتصوير الشاعر لقيامة الجسد، واضطلاع الإنسان بمسئوليته، هى خروج عبر الموت :

هذه رائحة الموت، وهذان هما السيد والسيدة
انسلا من القبر، وقاما ، انتشرا
واستوطنا بيتاً من الريح ..
ومن تحتهما تسايل الأنهر.

(**أنت واحدها**: ص ٦٨)

***

يصرخ الشاعر :
أيها السيد المحمول على الرقاب وفوق
الرؤوس المنكسة
أيتها السيدة المثقلة بأبهة الذبول
وجلال الذهب
انتشرا وتناسلا واملأ
الوادى بسلالة الموت
هذا يوم الفصل ميقاتنا أجمعين

(**أنت واحدها**: ص ٦٩)

يركز الشاعر هنا على الموت، لأنه معبر لاكتشاف الجسد، والوجود الحقيقى الذى يصنع الجسد الخاص، هو وجود من أجل الموت، لأنه - أنطولوچيا - يكشف عن المحجوب فى الحياة والوجود والكون . ومن خلال الموت نجد التوحد العميق للإنسان، وحين يقبل الإنسان واقعة الموت فإنه يصنع تاريخه الخاص، ويتجاوز الثنائية المعرفية المزقة بين النفس والجسد، فوسط ما نحن فيه، يصبح الموت هو ميقاتنا لكى ننهض من التخلق ونتجاوز أسر ملكية الذهب، وأسر الآخر، وسبى الماضى، والموت كواقعة تفصح عن وحدة الإنسان نجدها فى الفكر العربى لدى حى بن يقظان حين يفتش عن معنى الموت فى الجسد فحين تموت الغزالة / الأم، يبدأ فى تشريح الجسد بحثاً عن معنى الموت، وهى تجربة فطرية تبغى نفى الثنائية عن الإنسان، وفهم حقيقة الوجود ، وهذا شبيه بما يفعله مطر فى قصيدته السابقة، ولكن الفرق بينهما أن حى بن يقظان يقوم بتشريح جسد الآخر، وهى الغزالة / الأم، بينما مطر يقوم بتشريح جسده الخاص، من خلال تحليل الفعل الجسدى وقيامته .

وفى قصيدة " امرأة تلبس الأخضر دائما ورجل يلبس الأخضر أحياناً " وقصيدة : " امرأة ليس وقتها الآن " (**أنت واحدها** : ص١٠٥) ، نلتقى بتجربة صوفية للجسد، وفيهما يقدم مطر قراءة خاصة، وفلسفة واعية بالتصوف، حيث يتجاوز القراءات التعميمية التى ترى فى التصوف إماتة للجسد، بينما هو يراه اكتشافاً للجسد من أجل تحرره داخل

تجربته الحضارية. إن الجسد- كما هو ماثل فى الديوان - هو أداة المقاومة ضد الوقوع فى براثن الذات الضيقة وضد الوقوع فى كنف السلطة/ الذهب، ومقاومة الطابع الجزئى والآنى للجسد هى رهينة بمدى مقاومة الإنسان للتسلط والقهر من السلطة التى تبغى السيطرة على جسده وصياغة متطلباته وفق ما تريد، وليس وفق ما يريد الجسد الخاص .

والتجربة الصوفية تفصح عن نفسها فى الديوان بوصفها فعلاً جسدياً، يتكشف لذاته من خلال العلاقة الحية بمختلف مستوياتها المتوحدة، والمتصوف يشكل بجسده ثقافة مضادة وسط العالم الفكرى والاجتماعى والسياسى السائد لكى يتفرد ويختلف، ويقدس جسده فلا يكون مستباحاً للنزعة الاستهلاكية .

وهذا التقديس للجسد، يجعل الحضور الأصلي والأصيل للجسد يتم بغياب الجسد من الممارسة التى يفرضها المجتمع، فلا يصبح الجسد أداة للطموح والتسلط والسيطرة، وإنما هو التخلق والولادة والقيامة .

وهذا البناء التركيبى للحضور والغياب، للانفصال عن الآنى والجزئى، والاتصال مع كينونة الوجود للذات المشخصة فى علاقتها بالذات الكونية هو ما يعطى ديوان مطر هذا العمق والاتساع .

والمتصوف حين يجاهد لتحرير جسده من الخارج، فإنه يجاهد لتحرير جسده أيضاً من الانسحاب إلى داخل الذات، فيسعى إلى الحضرة الكلية، فيشهد جسده فى الجسد الكونى ، ويقاوم انفصال الذات عن الجسد، فيجعل من جسده معبراً لمقاومة غواية النفس (١٥)، ويرى مطر - كما هو متعين فى ديوانه - أن الصوفى لا ينتظر مغادرة دنياه وفناء جسده، إنما يؤسس قيامته، حين يرتبط بالزمن الجسدى الحى ، بوصفه زمناً يتعلق به المتصوف من حيث ارتباطه بأحوال وقته، وبما هو آنى فى أوقات تجربته (١٦) وإذا كانت التجربة الصوفية تتأسس على الفعل الجسدى فإن تجربة الشاعر لا تكشف عن الوجود الجسدى للذات العاشقة فحسب، وإنما تكشف أيضا عن الوجود الجسدى لذات المعشوق أيضا، فيرى كل شئ هى أعضاء للمعشوق .(١٧) وحركة الجسد فى الفعل الجسدى هى فعل يماثل حركة الصلاة، وتتأسس هذه الحركة على الوجود والموجودات بمختلف صورها .

وهذا الجسد المفرد هو المنطلق لما سيصبح عليه الإنسان الكامل الذى يستوعب العالم وتصبح كتابة الجسد هى المنطلق المعرفى للإدراك الحقيقى للعالم والوجود، ولذا يشكل الاكتشاف للجسد ميلاداً جديداً، ويؤسس علاقة جديدة مع العالم تكوّن الذات / الجسد المتوحدة، فيصبح عبداً ربانياً يقول للأشياء: كونى ، فتكون .

والشاعر يجعل من الجسد مركزاً له أفقه الخاص الذى يحرره من التبعية ولذا فإن التوحيد الجسدى يؤدى إلى التوحيد الكونى، ولذلك فليس الجسد حاملا بل هو الوجود، وهو خلافة الله فى الأرض، فالجسد الخاص هو الحق فى هذا العالم، وفلسفة مطر فى هذا الديوان لا ترى فى الجسد موضوعاً للحديث، وإنما هو فعل الوجود وفيه يتحد ويتوحد الله والعالم والإنسان، وبه تكون حقيقة الوجود .

بقى أن نشير إلى أن اهتمام محمد عفيفى مطر بالجسد هو مناخ عام للثقافة العربية والإبداع العربى الراهن، فنجد هذا عند عبد الكبير الخطيبى فى كتابه **الاسم العربى الجريح** حيث يعيد الخطيبى " قراءة الجسم العربى من خلال موروث الثقافة الشعبية المغربية بوعى نقدى، يعتمد بعدين أساسيين هما نقد المفهوم اللاهوتى للجسم العربى من ناحية ونقد

المقاربات الإثنولوچية التى تتعامل مع الثقافة الشعبية تعاملاً خارجياً ومتعالياً من ناحية أخرى. " (١٨) وهذه القراءة النقدية للجسم العربى تسعى لهدف مركزى هو الفصل بين الجسم " المفهوم " والجسم المعاش، والثقافة العربية فرّغت الجسم من حمولته التاريخية والذاتية من خلال القراءة اللاهوتية، وليس هنا مقام المقارنة بين رؤية محمد عفيفى مطر ورؤية عبد الكبير الخطيبى، ولكنها إشارة إلى الوعى القصدى بطرح الموضوع عند كليهما، ونجد الجسم كموضوع للكتابة لدى الكثيرين من الشعراء والكتّاب، وهذا يعنى أن محمد عفيفى مطر لم يفتح جديداً، ولكنه يقدم بلورة رؤية متميزة للجسد فى شعره .

الهوامش

١- عبد السلام بن عبد العالى ، **هايدجر ضد هيجل : التراث والأختلاف** (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربى ،١٩٨٥)، ص ٢٢، ص ٣٠.
٢- تطورت دراسة العلاقة بين النفس والجسم بعد الفكر الأرسطى إلى دراسة الأنا، بوصفها مجسدة لنا الفعل الجسدى،ويرجع هذا إلى مين دي بيران Maine de Biran، فالأنا – لديه – ليس هو الأنا أفكر، أى الوعى الخالص كما هو الحال عند ديكارت، وإنما هو الأنا أريد، فيدرك الفعل أو الحركة فى صميم الوجدان، وتابعه – فى ذلك – فلاسفة آخرون، مثل شلينج F.W.Schelling وفخته J.Fichte وكاباني Cabanis ودستوت دى تراسى Destutt de Tracy، ولذلك فإن مين دى بيران يرى أنه ليس ثمة أى انفصال بين الذات وبين وجود الجسم، فالجسم ليس أداة أو حداً أو سط يقع بين النفس وفعلها فى الوجود .
انظر : جيب الشاردنى : **فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية** (الاسكندرية : طبعة خاصة بالمؤلف، ١٩٨٤)، ص ٢١ – ٢٢ .
٣- محمد عفيفى مطر، **أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت** (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ٢٣ – ٢٤. وكل الإشارات فى المتن ترجع إلى هذه الطبعة .
٤- رمضان بسطاويسى ، "إبداعنا الفكرى وخصوصية الثقافة المصرية " ، **الأهرام القاهرة** (١٩٩٠/٣/٢٦)، ص١٤ .
٥- محمد عفيفى مطر، **يتحدث الطمى : قصائد من الخرافة الشعبية** (القاهرة : مكتبة مدبولى، ١٩٧٧)، ص ٢٠ – ٢١.
٦- انظر تفصيل ذلك : فريال غزول " **الشاعر ناقداً** "، **الكرمل** ١٧ (١٩٨٥)، ص ٢٠٦ – ٢٢٠.
٧- سعيد بن سعيد، **الإيديولوچية والحداثة : قراءات فى الفكر العربى المعاصر** (الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ١٩٨٧)، ص ١٤ – ١٥.
٨- **المصدر السابق**، ص ١٥.
٩- ذكره عبد السلام بن عبد العالى في كتابه **هايدجر ضد هيجل**، مرجع سابق، ص ٢٢. وذكره أيضاً مطاع صفدى، " الجسدي الذاتى " فى **مجلة الفكر العربى المعاصر** العدد ٥٠-٥١ (مارس ابريل ١٩٨٨)، ص١٢.
١٠- فى **محاورة فيدون** تبدأ القسمة الثنائية التى يقدمها أفلاطون بين النفس والجسم وذلك حين يجعل من الجسم والنفس جوهرين متمايزين، ويذهب فى المحاورة نفسها إلى أن الجسم عائق من شأنه أن يشغل النفس عن فعلها الذاتى وهو الفكر فيجعلها تضل وتضطرب، وأفلاطون يضع الجسم فى مرتبة أدنى من النفس، وقد أخذ أفلاطون هذا التمييز بين الجسم والنفس من الديانة الأورفية اليونانية التى تقول " من الأرض يجئ الجسم ومن السماء تجئ الروح " فجعل الثنائية فى الطبيعة ثنائية داخل الإنسان .
انظر **محاورة فيدون لأفلاطون**، ترجمها عن النص اليونانى عزت قرنى (القاهرة: دار لنهضة العربية، ١٩٧٣)، ص ٤٤.

١١- يمكن اعتبار القرآن الكريم مصدراً أساسياً من مصادر الديوان، حيث نجد في القرآن الكريم آيات كثيرة تشير إلى أن أعضاء الجسد تشهد على الفعل الإنساني، وفي **المثنوي** لجلال الدين الرومي، نجد كيف ناح الجذع الحنّان من جراء هجر الرسول (صلى الله عليه وسلم) له فقال الرسول : ماذا تريد أيها الجذع ؟
فقال الجذع : إن روحي قد أصبحت بفراقك رمساً (!)
فقال الرسول : أتود أن تصبح نخلة يجتني منها الشرقي والغربي الثمار ؟ أم تريد أن تغدو في هذا العالم سرواً، فتبقى إلى الأبد ريان نضراً .(ذكره البخاري وأبو داود في كتابة **المنهج القوى**، حـ ١، ص ٣٨٨) . انظر ترجمة وشرح ودراسة عبد السلام كفافي **للمثنوي** ، (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٦)، ص ٢٧٢ - ٢٧٣ من الكتاب الأول.
١٢- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، تحقيق عثمان يحيى (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢)، الكتاب الاول، السفر الأول، الفقرة ٥ .
١٣- قدمت فريال جبوري غزول دراسة لهذه القصيدة تحت عنوان : " فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر"، **فصول** ، المجلد الرابع ، العدد الثالث (ابريل ١٩٨٤)، ص ١٧٥ - ١٨٩ .
١٤- إن الأعداد الموجودة في الديوان مرتبطة بالدلالة الأنطولوجية لاسيما الواحد، ورقم ٧ الذي أفاض شاكر عبد الحميد في دراسته في هذا الديوان في ذكر المعاني التي يوحي بها هذا الرقم لدى قدماء المصريين وفي الإسلام والتراث الشعبي. انظر شاكر عبد الحميد : " الحلم والكيمياء والكتابة " ، **فصول** ، المجلد السابع ، العدد ١-٢ (اكتوبر ١٩٨٦-مارس ١٩٨٧)، ص ١٦٠ - ١٩١ .
١٥- تمكن الإشارة إلى دراسة هدى لطفي، " العنصر الأنثوي في فلسفة التصوف عند ابن عربي "، (مقالة باللغة الإنجليزية)**ألف**، العدد الخامس (١٩٨٥)،ص ٧-١٩ . وفيها تقدم تصوراً لعشق الرجل للمرأة وكيف يكون جسدياً وروحياً عند الإنسان الكامل، عبر هذا الوصول يتم التوصل إلى المطلق .
١٦- من أكثر الذين يستخدمون مصطلح الوقت بالمفهوم الوجودي هو النفري . انظر **المواقف والمخاطبات** للنفري تحقيق آرثر آربري، تقديم عبد القادر محمود (القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٨٥).
١٧- يتطابق عبد الكريم الجيلي المتصوف في قصيدته **النادرات العينية** مع كثير من رؤى محمد عفيفي مطر .

هو الأصل حقاً والهيولى مع الهبا
هو الفلك الدوار وهو الطبائع
هو النور والظلماء والماء والهوا
هو العنصر الناري وهو البلاقع
....
هو القيس بل ليلاه وهو بثينة
أجل بشرها والخيف وهو الأجارع
هو العقل وهو القلب والنفس والحشا
هو الروح وهو الجسم والمتدافع
هو الموجد الأشياء وهو وجودها
وعين ذوات الكل وهو الجوامع

ويقول :

هو الحيوان الحي وهو حياته
هو الوحش والإنسي وهو السواجع

انظر قصيدة **النادرات العينية** لعبد الكريم الجيلي مع شرح النابلسي ، تحقيق وتقديم يوسف زيدان (بيروت : دار الجيل، ١٩٨٨)، ص ٧١ - ٧٢ .

١٨- عبد الكبير الخطيبي **الاسم العربي الجريح**، ترجمة محمد بنيس (بيروت: دار العودة ، ١٩٨٠)، ص٥.

آية : جيم

سيزا قاسم دراز

ربما أعجبتني آية : جيم لحسن طلب (قصيدة - ديوان تحت الطبع في الهيئة المصرية العامة للكتاب) لأنها تتحدى المعطيات المتعارف عليها حول الشعر: الشعر تعبير "صادق" عما يختلج في نفس الشاعر... ، الشعر "تشكيل جمالي للواقع" ، الشعر صياغة لغوية لـ "تناقضات الواقع" ... إن هذه القصيدة تعيد طرح ماهية الشعر، وماهية اللغة نفسها وأظن أنها لاتجيب على الأسئلة بقدر ما تطرحها . لقد حاولنا حتى الآن أن نجد الإجابات -بل في كثير من الأحيان الإجابة اليتيمة الشافية الناجعة- على أسئلة بليت من كثرة التداول . وأزعم أن الوقت حان لطرح أسئلة جديدة ... سواء نجحنا أم لم ننجح في محاولة التوصل إلى إجابة ، لايمكن بطبيعتها سوى أن تكون مؤقتة ، نأمل أن تستكمل وتصقل على أيدي آخرين .

ربما أعجبتني هذه القصيدة لأنها تعتمد أساسا على المفارقة ، والمفارقة -في رأيي- هي روح العصر، وقلّما قابلت مثل هذه المفارقة في نثر أو شعر . والمفارقة تهدم وتبني، تهدم القديم ، تشحذ العقل والحس ، تشتت المبالغة والمغالاة، تعري الأشياء والنفوس ، تعود إلى أصل الأشياء، تطرح الأسئلة الأولى.

ربما أعجبتني هذه القصيدة لأنها غنية، سخية في عصر قحط ، تنهمر، تفيض خارج ضفاف النهر في عصر الجفاف ، تندلع مثل الحريق في الهشيم ، تلهث في سباق جنوني في عصر الركود والتخاذل والكسل والاستسهال...

كل هذه المحاور واضحة في القصيدة ويمكن دراستها على حدة بالإضافة إلى محاور أخرى قد تبدو واضحة جلية ، مثل "الإصاتة" في الاعتماد على حرف الجيم، أو وضع قيود مفتعلة والتحرك داخلها ، أو غلبة مظهر اللعب وهو تحقق المعطي السابق وكلها محاور يسخر منها الشاعر!

لن أتحدث عن كل هذا في هذه المقالة ويكفي أن أكون قد استهللتها بهذه الانطباعات . فالقصيدة كما قلت سخية ويمكن التعامل معها من مناحي شتى دون استيعابها؛ غير أن خيطا رفيعا تكشف لي من خلال قراءتها استغربت لوجوده الخفي وإن كان لم يفاجئني تماماً ؛ إذ أنه شرط أساسي من شروط الحداثة . ألا وهو التأمل في ماهية اللغة في مستوياتها المختلفة :من علاقة الصوت بالدلالة، علاقة العلامة بالشيء الذي تشيرإليه ، ماهية القصيدة بوصفها شبكة من العلاقات تربط بين العلامات المختلفة، وفي النهاية العلاقة بين الشاعر والقصيدة ، والقصيدة والتراث. وتناول الشاعركل هذه الظواهر في أجزاء منفصلة من القصيدة كل ظاهرة على حدة ، فتدرج من المستوى الأبسط

(الصوت) إلى المستويات الأكثر تعقيدا (اللغة في التراث) على النحو التالي:

١- الصوت والدلالة : "الجيم ترجح" (من ص ٤ إلى ص ١٢، ١١٥ بيت)

٢- الدال والمدلول : "الجيم تنجح" (من ص ١٢ إلى ص ٣٧ ،٤٦٤ بيت)

٣- القصيدة : " الجيم تجنح " (من ص ٣٧ إلى ص ٤٧ ،١٦٥ بيت)

٤- الشاعر والقصيدة والجمهور: "الجيم تجمح " (من ص ٤٧ إلى ص ٦٤ ، ٢٦٠ بيت)

٥- القصيدة والتراث : "الجيم تجرح " (من ص ٦٤ إلى ٦٦ ، مقطع سجع ١٩ سطر و١٩ بيت)

إن التأمل حول ماهية اللغة وطبيعتها همٌّ من هموم الفكرسواء كان ذلك في الشرق أو في الغرب ؛ غير أن الفكر الحداثي أدخل هذا التأمل في نسيج الإبداع الفني نفسه وأصبح هذا التأمل عنصرامن عناصرالنص الفني[1] البنائية سواء كان هذا النص نصا تشكيليا أو لغويا . وهذه الخاصية التي تميز الفن الحديث تعود إلى أن الفن فقد الثقة في نظرية المحاكاة بفعل الشك الذي يحيط بقدرة البشر على التوصل إلى المعرفة على المستوى الأنطولوجي (أي معرفة العالم وما يحتوى عليه هذا العالم من ظواهر) من جانب وبقدرة اللغة على محاكاة موضوع المعرفة من جانب آخر. وأصبح هذا الشك أحد محاور التجربة الفنية . فالشعرالحديث يختلف عن الشعرالكلاسيكي في أنه على قدر كبير من الوعي بعملية الخلق الفني نفسها ، وما يحف بها من صعاب ومشكلات ومعضلات ، ولذلك دفع هذا الفن بنفسه إلى أقصى حدود الممكن في هذا الاتجاه.

ولكن كل هذه السمات ،رغم أنها تمثل جوانب هامة من عناصر التشكيل النصي لآية:جيم ، لم تكشف الخصوصية المميزة لهذه القصيدة ولم تكشف عن آلياتها الخفية ، أو على الأقل لم تعطنا المفتاح الذي يفتح مغاليق النص.فإذا كان كل نص فني حداثي يطرح هذه القضايا بطريقة ضمنية أو صريحة ، فإن لكل نص خصوصيته في طرحها ، ولكل نص مدخله الخاص في حل المعضلات المطروحة أمامه .

غير أننا نجد ، في نطاق الحلول المطروحة، تجانسا بين بعض النصوص قد يشير إلى تقارب في مسلك فنانينا . وقد لفت نظرنا تشابه غريب بين هذه القصيدة وقصة لويس كارول **أليس في بلاد العجائب** . فمن السمات الأساسية لهذه القصة التأملات الثاقبة حول ماهية اللغة: هل هي مواضعة أم توقيف؟هل الصوت هو الذي يولد الدلالة أم العكس ؟ هل نعرف الأشياء بفضل أسمائها أم للأشياء دلالات منفصلة عن الأسماء ؟ هل للصيغ الصرفية والنحوية دلالة مستقلة عن محتوى الكلمات؟ إلى غير ذلك من المشكلات التي تطرحها خبرتنا باللغة والتي تحتل مركز الصدارة في هذه القصة . ولا يطرح لويس كارول هذه المشكلات طرحا نظريا ولكنه يقدمها في شكل ألليجوريا؛ وهو عين مايفعل حسن طلب . ويمكن تعريف الألليجوريا ، في أبسط أشكالها، علي أنها استعارة ممتدة ؛ وآية : جيم في حقيقة بنيتها ألليجوريا ولكنها ألليجوريا من نوع خاص، النوع الذي يضع اللغة نفسها في قلب عملية التجسيد، فاللغة بكل عناصرها تكتسب دلالتين : دلالة مادية وأخرى معنوية ، كأن للكلمات حياة منفصلة بعد أن تجسدت في أجساد ملموسة، فأصبحت وكأنها مخلوقات مستقلة ، تملأ الفضاء اللغوي ؛ الذى يكتسب من جراء عملية التجسيد هذه أبعادا فيزيقية مادية.

ومن مميزات الألليجوريا الخاصة أنها تقدم لنا المجردات في أثواب الملموسات، أي

تبعدنا عن عالم الذهنيات وذلك لتقريب اللامرئي من المرئي ؛ وهو من مقومات اللغة الشعرية. غير أن لغة الشعر تفعل أكثر من هذا فإنها تدمج المرئي في اللامرئي أي أنها تقوم بعملية ادماج وصهر لعناصر متفاوتة متعارضة بل متنافرة. إذا كانت قصيدة **آية:جيم** تشبه **أليس في بلاد العجائب** في أن كلتيهما ألليجوريا فإنهما تختلفان في أن الأولى تطرح القضايا الخاصة بماهية اللغة في شكل ألليجوريا ، والثانية تحاول من خلال الأليجوريا إعادة خلق اللغة ؛ بالإضافة إلى اختلاف الشكل بين القصيدة والقصة .

لا شك أن هناك محاولات لا تحصى لتعريف لغة الشعر؛ لسنا في مجال عرضها ، غير أننا نود أن نتوقف عند تلك التي تميز بين لغة الخطاب اليومي ولغة الشعر على أساس أن الثانية تركز انتباه المتلقي على اللغة نفسها لا على محتوى الرسالة . وقد أدت هذه النظرية إلى بعض اللبس ، وتعرضت لكثير من الهجوم والتصق بها اتهام أنها تنتمي إلى مدرسة "الفن للفن" ، تجتث الشعر من الواقع وتفرغه من المضمون . غير أننا نرى أن هذه النظرية تعيننا في تفهم أهداف ومطامح الشعر الحداثي ولذلك نريد أن نتأملها في إطار عملية شحذ الإحساس باللغة ، لمجرد إعادة الوعي بهذه اللغة من جانب ،ثم توليد لغة بكر من جانب آخر .

عندما نتأمل كل الملاحظات السابقة تقفز إلى المقدمة مقولة إعادة خلق اللغة – أي إحلال لغة جديدة محل اللغة القديمة. وهذه المقولة قد تبدو دارجة في سياق الخطاب النقدي ولكنني أود في الفقرات التالية أن أتوقف عندها بشيء من التفصيل تطبيقيا. ماذا نعني بهذه المقولة عمليا ؟

إننا نستخدم الكلمات في حياتنا اليومية دون وعي بها ، لأن الكلمات – شأنها شأن جميع العلامات – لا توجد وجودا قائما بذاته مستقلا كما توجد الأشياء التي يزخر بها الكون ، ولكنها توجد لتقوم مقام شيء آخر : فالعلامة بطبيعتها بديل . ونحن نفقد الوعي بهذا البديل من خلال كثرة الاستخدام ؛ ويحل الشيء نفسه محل العلامة بطريقة آلية . وتمتد هذه الآلية أيضا إلى إدراك الدلالات ، بل إلى الأشياء نفسها .

من الأمور التي تكشفت لعلماء النفس أننا عندما نستخدم اللغة بطريقة فطرية لا نتوقف عند أصوات اللغة ولكننا نقفز إلى الدلالات مباشرة ، إلى ما نريد أن نوصله إلى الآخر، أو أن نفهم ما يعنيه الآخر مباشرة . ولكن من العمليات النفسية والعقلية الهامة بالنسبة لنا كبشر أننا لانقوم بأفعال فقط ، بل نستطيع أن ندرك أننا نقوم بهذه الأفعال، بل نستطيع أيضا أن نقيّم هذه الأفعال. وكلما تعقدت هذه العمليات كلما استطعنا أن ننمي قدراتنا على أداء أفضل. وقد توصل علماء النفس الذين درسوا الأداء اللغوي إلى أن اكتساب الوعي بعملية الأداء اللغوي أصعب بكثير من اكتساب القدرة على استخدام اللغة في الاستماع أو التكلم.

ومن النتائج الملفتة حقا التي توصل إليها هؤلاء العلماء أن الوعي بالكلمات أكبر من الوعي بالمقاطع ، وأن الوعي بالمقاطع أكبرمن الوعي بالأصوات . وهذا رغم أن للأصوات أهمية كبيرة في عمليات تعلم اللغة واستبطانها.

ومن الأهمية بمكان أن نتأمل بعض الشيء هذه الأبحاث التي تدور حول أهمية الصوت في عملية تعلم اللغة لدى الأطفال . هذا لأني اعتقد أن بعض الشعر الحديث يهدف إلى وضعنا في عملية تعلم جديد للّغة في بكارتها ، كأننا لا نعرفها ولم نستخدمها بعد ، حيث أن الآلية التي أصبحت سمة العصر، أو فلاًقل الغيبوبة التي أصبحنا غارقين فيها

تستدعي أن نعيد تعلم اللغة من **الألف** إلى **الياء** بعد أن ارتددنا إلى نوع من الأمية ينتج عن استخدام آلي للغة . يقول عالم النفس السوفيتي إلكونين إن تنمية الوعي بالنواحي الصوتية في اللغة تمثل شرطا من أهم الشروط لتعلم القراءة والكتابة ؛ وأن الأطفال شغوفون بترتيل أصوات الكلمات بغض النظر عن دلالتها ، وأن هذا النشاط جزء طبيعي وهام في عملية تعلم اللغة. ويقول:

> إن التحكم في الواقع الموضوعي لا يمكن أن يتم دون تطوير نشاط ينصب على الأشياء التي تكوّن هذا الواقع، كذلك لا يمكن التحكم في اللغة دون تشكيل نشاط ينصب على هذه اللغة بوصفها شيئا ماديا له بعد ملموس.(٢)

وبعبارة أخرى فالأطفال -على حد قول إلكونين- أثناء عملية تعلم لغة البشر، يستخدمون عنصرا ،من اللغة، ليس وقفاً على الجنس البشري بل يمتد استخدامه أيضا إلى عالم الحيوانات ، ألا وهو اللعب. إن الأطفال ينتقلون بسهولة أكبر من الكبار بين الاستخدام الشفاف للغة في الاتصال بين الأفراد، وبين التعامل المكثف لهذه العناصر بوصفها أشياء يلعبون بها. فالطفل عندما يقصد الاتصال يستطيع -شأنه شأن الكبير- أن يستشف الرسالة المبثوثة من خلال اللغة، ولكنه يستطيع أيضا أن ينتقل إلى مستوى آخر عندما يقصد اللعب بهذه العناصر المتاحة له لمجرد التمتع أو التعبير عن الذات بسهولة أكبر من الكبير، أللهم إلا إذا كان هذا الكبير **شاعرا**.

ويؤكد إلكونين أن اللغة أكثر كثافة بالنسبة للطفل منها بالنسبة للكبير ، وذلك لأن الكبار يستخدمون اللغة استخداما نفعيا تنتفي معه المتعة الجمالية أو حتي توليد خبرات جديدة من خلال اللعب بالكلمات.

والناتج عن هذه التأملات الأولية هو أن التوقف عند أصوات الكلمات هو الخطوة الأولى نحو اكتساب وعي ما بمادية الكلمات. وهذا لا يتم من خلال إدراك الكلمة بوصفها وحدة سميوطيقية أي علامة تدل على معنى من جانب ثم تحيل إلى شيء خارج إطار اللغة من جانب آخر. فالمطلوب هو أن نتعامل مع العلامة من منطلق ماديتها - أو فلنقل أن نتحسسها في كيانها المادي ، أي الصوت بالنسبة للكلمة المنطوقة - فنكسبها بعدا فيزيقيا جديدا يحولها من **علامة إلى شيء**، أي أن نجردها من طبيعتها السميوطيقية ونحولها إلى شيء مستقل بذاته، ثم بعد ذلك نعيد إليها صفتها السيميوطيقية من جديد . وهذه العملية هي ما يمكن أن نطلق عليه إعادة خلق اللغة أي هدم العلامة ثم إعادة بنائها.

ومما سبق نستخرج محورين أساسيين نستطيع أن نبدأ منهما التأمل فيما يفعله حسن طلب في قصيدته : المحور الأول هو دور الأصوات واستخدامه لها ، والمحور الثاني هو اللعب من خلال عملية الاشتقاق؛ والاشتقاق هو أهم المنظومات المولدة للغة في العربية علي وجه الخصوص.

إن الاعتماد على الإصاتة من شأنه أن يولد وعيا قويا بالكلمات ويعطيها كما أسلفنا وجودا فيزيقيا غير أن حسن طلب ركز على حرف واحد فقط في القصيدة هو **الجيم** . ومما لاشك فيه أن هذا التركيز يضع المستمع في حالة أشبه بالتنويم المغناطيسي ، أو حالات الوجد الصوفي التي تتولد من تكرار عبارات معينة المرة تلو المرة . غير أن

التكرار في **آية : جيم** يختلف عن العبارات السحرية في أنه يتنقل من كلمة إلى أخرى بحيث يظل المستمع عالقا بالصوت الواحد ولكنه يدخل في تنغيمات متنوعة ، تجعله يعي التشابه والاختلاف في آن واحد . غير أن **الجيم** في هذه القصيدة ليست الصوت فقط ولكنها أكثر من ذلك فهي الصوت ، والحرف واسم الحرف. ولذلك أود أن استطرد إلى بعض التأملات حول **الجيم** .

نستطيع أن نميز في العربية بين **حرف المبني** و**حرف المعنى**. فحرف المبنى هو الحرف من بنية الكلمة : (كتب) مبناها ثلاثة حروف ، أما حرف المعنى فهو كل ما يظهر له معنى من خلال الجملة ، ونذكر منها حروف العطف (الواو والفاء)، حروف النفي، الجواب ، التفسير ، النداء ، التنبيه وغيرها.

ومن هذا التمييز يظهر أن بعض الحروف لا دلالة لها ،بينما تكتسب حروف أخرى دلالة من خلال دخولها في سياق الجمل.و لا شك أن مما له دلالته أن الحرف الذي بنيت حوله **آية : جيم** ليس من حروف المعاني ، ولذلك لا يولد دلالة معينة في ذهن المستمع على خلاف حرف الواو مثلا أو اللام أو الباء .

ولا يغيب عن ذهننا أن النحو العربي يقسم الكلام إلى اسم و فعل وحرف . والحرف في النحو ليس الحرف في الأبجدية ولكن تعريفه أنه الكلمةالتي لا يظهرمعناها إلا إذا وضعت في كلام ، فالحرف "كلمة لا تدل على معنى في نفسها، وإنما تدل على معنى في غيرها - بعد وضعها في جملة - دلالة خالية من الزمن".

ورغم الاختلاف الذي يميز حروف المبنى وحروف المعنى فإن شيئا يربطهما وهو ارتباطهما بغيرهما سواء كان ذلك في حرف المبنى أو حرف المعنى . فالأول يدخل في تركيب الكلمة والثاني يدخل في تركيب الجملة.

غير أن الحرف في **آية : جيم** لا يكتسب الدلالة من السياق الذي يوجد فيه بل يتفاعل معه ويصبغه بصبغته. وسأبدأ تأملاتي حول **الجيم** من العنوان أو فلأقل العناوين !

العنوان الأول :

آيةُ جيمُ
خمسُ سور من الذكر العظيم

العنوان الثاني:

آيةٌ : جيمْ
شعر: حسن طلب

ليست العربية منذ الآن إلا لغة الجيم
وليست الجيم إلا لغة العربية

و يبدو من الوهلة الأولى أن عنوان القصيدة واضح جلي : **آية جيم** ، ويمكن تحليله على النحو الآتي : "**آية** "خبر لمبتدأ محذوف تقديره " هذه"، وآية مضافة إلى "**جيم**". ويكون المعنى إذن :هذه آية [حرف ال] جيم ، بمعنى أنها تحتوي على هذا الحرف. غير أن

الأمر ليس بهذا اليسر .ففي العنوان الأول أجد أن الكلمتين مضمومتان بدون تنوين. وفي العنوان الثاني تفصل نقطتان الكلمة الأولى عن الكلمة الثانية . فما هذه الألغاز؟

لا بد من النظر إلى هذه التفاصيل على أنها من معطيات النص، وأنها تضعنا على عتبته، ولا بد من إمعان النظر فيها لكي نستطيع أن ندخله بالقدم الصحيحة! إنني أشعر أني أدخل عالما مسحورا، مثل عوالم المرايا المقعرة أو المحدبة التي تحوّل كل ما تعكسه إلى أشكال غريبة. فأنني أدخل عالم **لغة الجيم لا لغة الضاد** .

ولنعد إلى العنوانين...فالعنوان الأول يتكون من كلمتين مضمومتين **آيةُ جيمُ**. فما العلاقة النحوية التي يمثلها هذا الشكل ؟ بكل تأكيد هي ليست علاقة إضافة مثل العلاقة التي تربط بين المضاف والمضاف إليه في عناوين السور القرآنية . فالحروف في السور القرآنية هي أسماء السور، ولذلك تأتي كلمة **سورة** مضافة إلى الحرف.

وتبدو غريبة علامات التنصيص : التي تفصل كلمة "آية" عن كلمة "جيم". وهذه العلامات تعني أن هناك فصلا بين هاتين الكلمتين و أن العلاقة التي تربط بينهما ليست علاقة إضافة. كيف إذن تعرب هاتان الكلمتان ؟ تستعمل النقطتان في علامات الترقيم في سياق التوضيح والتبيين، فتوضعان بين لفظ القول والكلام المقول، أو ما يشبههما في المعنى، أو توضعان بين الشيء وأنواعه وأقسامه، أو قبل الكلام الذي يعرض لتوضيح ما سبق، وقبل الأمثلة التي تساق لتوضيح قاعدة. فأي من هذه الدلالات نختار في هذا السياق ؟ غير أن هناك معضلة نحوية تقف عائقا أمام هذه التفسيرات وهي الضمة المفردة على **آية** وغياب تنوين النكرة التي تدل علي أن هذه الكلمة مضافة إلى ما يأتي بعدها . فهل **آية** مضاف **وجيم** مضاف إليها .ولكن ماذا عن النقطتين؟ أنا في الحقيقة في حيرة من هذا العنوان ... وبخاصة عندما توقفت عند مادة آية في اللسان . فلا شك أن هذا العنوان مستوحى من عناوين سور الحروف في القرآن مثل **سورة ص وسورة ق** ، وإشارات التناص القرآني عديدة في القصيدة . ولكن عنوان القصيدة أحل الجزءمحل الكل، أي وضع الآية مكان السورة. والآية إذا دلت علي الفقرات القرآنية فمعناها الأول هو العلامة. ولذلك يقول أبو بكر : سميت الآية من القرآن لأنها علامة على انقطاع كلام من كلام. وقال ابن حمزة الآية من القرآن كأنها العلامة التي تفضي منها إلى غيرها كأعلام الطريق المنصوبة للهداية . ولكن لو فسرنا **آية** على أنها علامة و **أن جيم** هي لتوضيح هذا المعنى، أو **آية** هي الشيء **وجيم** هي نوع من أنواعه سيستقيم معنى العنوان عند تفسير النقتطين ولكن ماذا عن الضمة المفردة ؟ هل اجتهد وأقول إن **آيةُ** هنا هي منادى نكرة غير مقصودة وحذف حرف النداء ؟ هل يؤيد هذا التفسير الأبيات التي أتت في نهاية السورة الخامسة والتي يقول الشاعر أنها أكثر الأبيات تعبيرا عن الشجن الذي كان يعتريه؟

يا جيم يا وجع
يا هجرة الأشجان
في أجفان من هجعوا

يا جيم يا جرثومة الهيجان
... (ص ٦١٠)

ربما أكون قد ضللت الطريق في هذا التفسير. ولكنني أشعر بأننا منذ البداية وضعنا في سياق خاص من التعامل مع كيان اللغة نفسها ووجودها، ولذلك لا بد من ترك التأويلات الجاهزة والأبنية المألوفة والبحث عن علاقات جديدة نستشف منها أعماق غير مطروقة. ويؤيد هذا التفسير البيتان اللذان يتلوان هذا العنوان :

ليست العربية منذ الآن إلا لغة الجيم
وليست الجيم إلا لغة العربية

ثم :

هذه:
نظرية في الجيم
لحمتها التجيم
والسدى التجييم
فهي تجسم التجريد
حين تجرد التجسيم

إنني أرى أننا ندخل في هذه القصيدة عالما خاصا من اللغة : لغة جديدة استلها الشاعر من اللغة العربية وهي **لغة الجيم** ، لغة لها شفرة خاصة لا بد من فك رموزها وتراكيبها الخاصة، يقول الشاعر:

خلاصة الأمر
أن الجيم ليست مجرد حرف
في أبجدية ما
بل هي أبجدية قائمة بذاتها
أنها سر الوجود وكماله الشخصي
ذلك أن الوجود جيمي بطبعه
فهيهات لشيء
أو لكائن
أو لشخص
بغير فضل الجيم أن يوجد ... (ص.٣٢-٣٣)

إن الشاعر يخلق بفعل هذا التوافق بين الكلمات عالما متناغما ،عالما يتسم بالاتحاد والانسجام والتوافق ، وهذا يتحقق من خلال جعل **الجيم** الأصل والفرع، الكل والجزء، السبب والمسبب. فالجيم علامة فارغة يستطيع المتلقي أن يشحنها بالشحنة التي يرتضيها. وينتج عن هذا الشحن حفز للمخيلة كما يحدث في الفن التجريدي. ومن الظواهر الغريبة في هذه القصيدة التنازع العميق بين المادية (مادية الإصاتة) والتجريد (تجريد الدلالة) ، بين تأكيد

فهي تجسم التجريد
حين تجرد التجسيم

ويقترب منهج حسن طلب في هذه القصيدة من مناهج الفنانين التشكيليين التجريديين . فعندما نتأمل مساعي الفنانين المحدثين مثل سيزان Cézanne ، أو كاندينسكي Kandinski، أو كلي Klee نجد أنهم لم يهتموا بمحاكاة الواقع بقدر اهتمامهم بتوليد احتمالات جديدة من خلال اللعب بالأشكال. ويوضح لنا بول كلي هذا النشاط من خلال ربط الخطوط والظلال والألوان ، وإضافة نبر هنا ، أو تخفيف وزن من هناك حتى يتوصل إلى الإحساس بالتوازن الذي يسعى إليه كل فنان. ووصف كلي Klee كيف أن الأشكال التي كانت تتولد تحت يده كانت توحى لخياله تدريجيا بموضوع قد يكون واقعيا ، أو تخييليا ، وكيف كان يتبع هذه الإشارات عندما كان يشعر أن هذا الخط سيساعد تناغماته بدلا أن يعوقها إذا أكمل هذه "الصورة" التي تكشفت له . وكانت قناعة كلي أن هذه الطريقة في توليد الصور كانت أقرب إلى الطبيعة من أي محاكاة حرفية ، لأن الطبيعة نفسها تبدع من خلال الفنان. إن ما يمكن أن نستنتجه من كلام بول كلي هو أن الصورة لا تحاكي معطى ولكنها نتيجة للشكل الأولى. إن هم المثال جياكوميتي Giacometti لم يكن محاكاة أشكال عالم الواقع ولكن استخراج الأشكال الكامنة في المادة. وهذه الفكرة لم تكن جديدة حيث إنها كانت تراود مثال عصر النهضة العملاق ميكل أنجلو الذي كان يريد أن يستخرج من قطعة الرخام الشكل الذي كان يغفو فيها .كان ميكل أنجلو يتصور أشكاله وكأنها مختبئة في قطعة الرخام وعليه أن يكشف عنها الستار...ولذلك كان شكل الكتلة الرخامية منصهرا في شكل التمثال ولا ينفصل عنه. والذي أود أن أتوصل إليه من خلال هذه التأملات حول تصورات الفن الحديث هو أن الشكل هو الذي يولد المضمون لا العكس ؛ و أجد أن هذه الخطوات عندما ننقلها إلى اللغة تصبح أكثر صعوبة حيث إن العلامة اللغوية مشحونة بالدلالة ، ووجودها رهن هذه الدلالة على خلاف المادة الخام في النحت أو الرسم أو الموسيقى، ولا نستطيع أن نفرغ العلامة اللغوية من الدلالة إلا بمشقة بالغة . فهناك حلول أوجدها الفنانون للتغلب على هذه الصعوبة . ونجد في تاريخ الأدب بعض الاتجاهات الشعرية التي سعت نحو هذا التفريغ من خلال آليات يقف على طرف منها اختراع لغات جديدة تماما لها مفرداتها ونحوها [٣]، ومنها شعر الـFatrassiers في القرون الوسطى، منها الشعر السوريالي ، ومنها كتابات مدرسة الـOulipo في أيامنا هذه . تشترك كل هذه المدارس أو الاتجاهات في أنها تحطم اللغة من الداخل ، أي أنها ترفض المواضعة المفروضة على العلامة اللغوية. كيف نستطيع أن نتأكد أن الكلمة نفسها تحمل الدلالة نفسها بالنسبة لشخصين ؟ ومن أشهر الأمثلة على رفض هذه المواضعة العرفية الحوار الذي يدور بين أليس وهمتي دمتي في قصة لويس كارول من خلال المرآة :

" أنا لا أعرف ماذا تعني بـ"مجد"؟" قالت أليس .
فابتسم همتي دمتي بازدراء " بالطبع إنك لن تعرفي إلا عندما أخبرك .
أعني " حجة رائعة قاضية !"
ولكن أليس اعترضت قائلة:"ولكن "مجد" لا تعني " حجة رائعة قاضية" .
فأجاب همتي دامتي بنبرة فيها شيء من السخرية: "عندما استخدم أنا كلمة

فإنها تعني ما اختار أنا أن تعنيه - لا أكثر ولا أقل ."
فقالت أليس :"ولكن السؤال هو ما إذا كان في إمكانك أن تجعل الكلمات تعني أشياء مختلفة".
قال "إن السؤال هو من السيد - هذا كل ما في الأمر." (٤)

ونجد في قصيدة آية:جيم عملية شبيهة بما يفعل همتي دمتي في النص السابق ولكنها تختلف عنها بعض الشيء . إن همتي دمتي يأخذ أية كلمة ويعطيها الدلالة التي تحلو له ، أما الشاعر فيختار علامة هي أصلا فارغة من الدلالة و يجعلها قادرة على أن تمتلئ بجميع الاحتمالات الممكنة.

إن الجيم في هذه القصيدة تأتي على أشكال متعددة ومتنوعة وسأحاول أن أتتبع بعض تجلياتها بشيء من التفصيل.

من التحليلات الطريفة لتسمية الحروف ووظيفة هذه التسمية ما قدمه الزمخشري في افتتاح تفسيره لسورة **البقرة** حيث يتوقف عند عبارة (الم) .فيقول :

> اعلم أن الألفاظ التي يتهجى بها أسماء مسمياتها الحروف المبسوطة التي منها ركبت الكلم، فقولك ضاد اسم سمي به ضه من ضرب إذا تهجيته. وقد روعيت في هذه التسمية لطيفة وهي أن المسميات لما كانت ألفاظا كأساميها وهي حروف وحدان والأسامي عدد حروفها مرتق إلى ثلاثة اتجه لهم الطريق إلى أن يدلوا في التسمية على المسمى فلم يغفلوها وجعلوا المسمى صدر كل اسم منها كما ترى... (٥)

فالزمخشري يعد هذه التسميات أسماء ، ثم يرى أن هناك رباط قوي بين الاسم والمسمى حيث أن الاسم يحتوى على المسمى بل المسمى هو صدر الاسم . وهذه الأسماء لها جميع الصفات التي تتصف بها الأسماء فيمكن التصرف فيها بالإمالة والتفخيم، وبالتعريف والتنكير والجمع والتصغير ،الوصف والإسناد والإضافة وجميع ما للأسماء المتصرفة. وينتهي الزمخشري إلى أن هذه التسميات هي أسماء لحروف المعجم . ثم ينتقل الزمخشري بعد ذلك إلى مناقشة الحروف التي تأتي في بداية السور وإلى وجه وقوعها فيقول إن في ذلك أوجه: أحدها وعليه إطباق الأكثر أنها أسماء السور. ولا يهمنا هنا أن نستعرض جميع الأوجه والمناقشات التي دارت حول هذه الحروف ، ولكن الجدير بالذكر أن الزمخشري يرى أن هذه الحروف في بداية السور تمثل اللغة العربية كلها :

> واعلم أنك إذا تأملت ما أورده الله عز سلطانه في الفواتح من هذه الأسماء وجدتها نصف أسامي حروف المعجم أربعة عشر سواء، وهي الألف واللام والصاد والراء والكاف والهاء والياء والعين والطاء والقاف والنون في تسع وعشرين سورة على عدد حروف المعجم. ثم إذا نظرت في هذه الأربعة عشر وجدتها مشتملة على أنصاف أجناس الحروف.بيان ذلك أن فيها من المهموسة نصفها الصاد والكاف والهاء والسين والحاء. ومن المجهورة نصفها الألف واللام والميم والراء والعين والطاء والقاف والباء والنون. ومن الرخوة نصفها

اللام والراء والصاد والهاء والعين والسين والحاء والياء والنون. ومن المطبقة نصفها الصاد والطاء. ومن المنفتحة نصفها الألف واللام والميم والراء والكاف والهاء والعين والسين والحاء والقاف والياء والنون. ومن المستعلية نصفها القاف والصاد والطاء. ومن المنخفضة نصفها الألف واللام والميم والراء والكاف والهاء والياء والصاد والحاء والنون. ومن حروف القلقلة نصفها القاف والطاء .(٦)

فالزمخشري يرى أن الحروف المذكورة في بداية السورما هي إلا ممثلة لحروف المعجم كلها ، فالجزء هنا يمثل الكل فيقول " وقد علمت أن معظم الشيء وجله ينزل منزلة كله وهو المطابق للطائف التنزيل واختصاراته". ويؤيد هذه النظرة ما جاء حول تركيب هذه الحروف والصيغة الصرفية التي تمثلها :

فإن قلت :فهلا جاءت على وتيرة واحدة، ولما اختلفت حروفها، فوردت "ص وق ون"على حرف ، و"طه وطس ويس وحم" على حرفين ، و"الم والر وطسم" على ثلاثة أحرف، و"المص والمر" على أربعة أحرف، و"كهيعص وحم عسق"على خمسة أحرف؟ قلت: هذا على عادة افتنانهم في أساليب الكلام وتصرفهم فيه على طرق شتى ومذاهب متنوعة، وكما أن أبنية كلماتهم على حرف وحرفين إلى خمسة أحرف لم تتجاوز ذلك سلك بهذه الفواتح ذلك المسلك . (٧)

ومن الواضح هنا أن الزمخشري يعطي دلالة للصيغة هل هي آحادية، أم ثنائية إلى خماسية دون التفات إلى المضمون . فاللغة شكل ومضمون ويمكن في هذه الحالة فصل الشكل عن المضمون وإعطاء الشكل دلالة أي أن هذا الشكل هو ممثل لجميع الصيغ المشابهة في اللغة. ولا شك أن الصيغ الصرفية هي أشكال لها دلالة خاصة بغض النظر عن مضمونها.

وإذا كانت الأحرف التي تفتتح بها السور القرآنية لا تتعدى نصف حروف الأبجدية فقد اختصر حسن طلب اللغة كلها في حرف واحد هو الجيم وجعله ممثلا للأحرف كلها وكأن الجيم قادرة على أن تتقمص جميع الحروف وأصبحت بذلك ممثلة للغة بأكملها.

كيف يمكن للجيم أن تكون حرفا واحدا وأن تكون حروفا متعددة ؟

فتارة تكون الـ "ج" حرفا مفردا يدخل في تشكيل كلمات مختلفة ، وتارة تكتسب "الجيم" وجودا مستقلا وتصبح كلمة في حد ذاتها . ولذلك لايستخدم حسن طلب في هذه القصيدة حرفا كما كان يفعل الشعراء من قبله الذين كانوا يعتمدون على الإصاتة ولكنه أعطى للأبجدية وجودا حسيا بحيث انتزع الحرف من تبعيته للحروف الأخرى وأعطاه كيانا فأصبحت الجيم علامة مرنة تتشكل طبقا للسياقات التي توجد فيها وتتفاعل معها. إن الشاعر يضيء لنا الطريق منذ البداية في استشهاده بالنفّري فيقول :

"الحرف يسري حيث القصد :
جيم :جنة
جيم :جحيم"
(النفّري)

وهذه الأبيات تضعنا في القلب من آليات التأويل ، وذكر اسم النفّري يوضح لنا أننا أمام نص صوفي يجب أن تفك شفرته طبقا لقوانين خاصة، وأن للنص مستويات متعددة، ولكن أهم ما يقدمه هذا النص أن الحرف كيان متحرك ومنشأ هذا التحرك المتكلم. أي أن الدلالة هي في النهاية من صنع من يستخدمها وأن دلالات الألفاظ ليست معطاة ولكنها تتولد طبقا لما يختلج في نفس المتكلم : فالمتكلم هو منبع الدلالة. وتصبح في الحقيقة الجيم علامة فارغة يملؤها المتكلم . ومن الأمور التي تؤكدها هذه القصيدة أن الدلالات لا تطابق الأشياء أوالأفكار أو المشاعر فالعالم أوسع من اللغة و أكثر تعقيدا ، وليس هناك تطابقا بين اللغة والعالم، ولكننا لا نعرف العالم سوى من خلال اللغة ولذلك كلما اتسعت لغتنا وتعقدت كلما انبسط عالمنا و تشعب . ولذلك فالجيم تستوعب المعروف والمجهول على السواء .
ونتدرج في استكشافنا للجيم عبر مستويات متعددة من المعلوم إلى المجهول ومن المجهول إلى المعلوم.

وتتولد دلالة الجيم من دخولها في علاقات تربط بينها وبين المحيط الذي توجد فيه سواء كانت جزءا (أي حرفا من حروف المبنى)، أو كُلاً أي اسما مستقلا. فإذا كانت اسما فتكتسب من المحيط دلالة مادية أو معنوية .

ففي بعض الأحيان تمتلئ بمضامين مادية كما في :

الجيم تاج الأبجدية
جوهرة الهجاء
جمانةاللهجات
مرجانة الحاجات

الجيم جريال
وناجود
وجام

الجيم سرج
أوجواد
أولجام

وفي بعض الأحيان تمتلئ بدلالات معنوية :

الجيم جرأة ...

الجيم تجربة التجاوز والتجدد...
الجيم جدة وموجدة ...

وتتولد الدلالة في مثل هذه المتتاليات من فعل العلاقات الصوتية، والنحوية والبلاغية والوجودية.

فلنأخذ مثلا المتتالية :"**الجيم جريال وناجود وجام**". من الواضح أن العلاقة التي تربط بين الكلمات الأربع في هذه الفقرة ليست علاقة صوتية فقط -أي وجود حرف الجيم فيها جميعها- بل تربطها علاقات من أنواع مختلفة :علاقات نحوية،علاقات دلالية، علاقات بلاغية، علاقات وجودية.

ففيما يتعلق بالعلاقة الصوتية وهي أوضح ما يتبدى بسبب الارتكاز على حرف الجيم، فنرى أن هناك تنويعا في الحركات : الجيم المكسورة، ثم المضمومة، ثم المفتوحة. وتحتوي ثلاث من الكلمات الأربع على حرف مد :الجيم، ناجود، جام .

أما بالنسبة للعلاقات النحوية فيمكن تحليل الجملة الاسمية إلى مبتدأ "**الجيم**"، وخبر "**جريال**"، ثم خبر ثاني معطوف على الأول "**ناجود**"، ثم خبر ثالث معطوف على الخبر الثاني "**جام**".

ومن الأشياء الغريبة في هذه البنية أن التعريف الشائع للمبتدأ والخبر أن المبتدأ اسم مرفوع، في أول الجملة ، خال من عامل لفظي أصيل، وبعده كلمة تتمم المعنى الأساسي للجملة (أي يتضمن الحكم بأمر من الأمور لا يمكن أن تستغني الجملة عنه في إتمام معناها الأساسي). والخبر متمم المعنى الأساسي للجملة لأنه حكم صادر على المبتدأ. فالمبتدأ هو الشيء المحكوم عليه، والخبر هو الشيء المحكوم به (أي هو الحكم). وهذا يقتضي- في الأغلب - أن يكون المبتدأ معلوما للمتكلم وللسامع معا قبل الكلام، ليقع الحكم على شيء معلوم، وأن يكون الخبر مجهولا للسامع، لا يعرفه إلا بعد النطق به، أو أنه هو موضع الاهتمام به، والتطلع إليه، دون المبتدأ. والرغبة في إعلان هذا المجهول، وكشف أمره، ونسبته إلى المبتدأ هي الداعية للنطق بالجملة الاسمية كلها. فإذا تأملنا ملابسات الدلالة في تركيب الجملة الاسمية تكون دلالة المبتدأمعروفة لدى المتكلم والمخاطب على السواء، أما نسبته إلى الخبر فهي مرهونة بقصد المتكلم دون المخاطب. وفي هذه الحالة الجيم هي العنصر المشترك بين المتكلم والمخاطب بينما تظل جريال و ناجود وجام خاصة بالمتكلم. وإذا قارنا هذه الجملة بمعادلة رياضية يكون العنصر المجهول هو الخبر والعنصر المعلوم هو المبتدأ. ولكن في هذه الجملة بالذات العلاقة معكوسة فالمبتدأ هو العنصر المجهول والخبر هو العنصر المعلوم، وهذا العكس للعلاقة هو الذي يدخل الغموض علي التركيب الدلالي للجملة. هذا بالأضافة إلى عملية عكس العلاقة البلاغية. فأنا أرى أن هذه الجملة ليست جملة اسمية عادية محمولة على الحقيقةولكنها جملة اسمية تقوم مقام استعارة أي محمولة على التخييل .والاستعارة في المقام الأول جملة اسمية. فإذا قلت مثلا "زيد أسد" فإنني أعرب "زيد" مبتدأ و"أسد" خبرا ، هذا على الصعيد النحوي ، ولكن على المستوى الدلالي يختلف التحليل هنا بالنسبة لدلالة المستعار منه ، وبالنسبة للعلاقة بين المستعار منه والمستعار. ومعروف أن العلاقة هنا ليست علاقة إخبار ولكن علاقة تداخل بين مستويات الدلالة بحيث يصطبغ المستعار بعناصر من المستعار منه وبالعكس. ماذا عن الجملة الاسمية التي نحن بصدد تحليلها ؟

الجيم جريال وناجود وجام

إن الجيم عنصر مجهول الدلالة ، لذلك ستنتقل إليه بعض العناصر الدلالية من جريال + بعض العناصر الدلالية من ناجود + بعض العناصر الدلالية من جام. وبما أن هناك عناصر مشتركة بين هذه الكلمات الثلاث :

الجيم جريال (صبغ أحمر)
وناجود (الخمر- الزعفران- الدم)
وجام (إناء للشرب والطعام من فضة أو نحوهما. وقد غلب استعمالها في قدح شراب)

فقد نستنتج من هذا أن الجيم هي اللون الأحمر. ولكن هذا التفسير قاصر جدا حيث إن الدال مفتوح وليس محددا فقد يكون اللون الأحمر، وقد يكون مجلس الشراب، وقد يكون الوجد الصوفي ، وهو في الواقع كل هذا بل أكثر لأن عملية التوليد الدلالي لانهائية ، وبخاصة إذا ما ربطنا هذه الفقرة بالفقرة السابقة واللاحقة، أو بالقصيدة ككل. فمثلا نستطيع أن نربط هذه الفقرة باللاحقة :

والجيم سرج
أو جواد
أو لجام

أليس في هذا الربط بين حقل الخيل والخمر أواصر ووشائج لا حصر لها ؟وأيضا إذا ربطنا بين هذه الفقرة والفقرة الأولى :

الجيم تاج ... جوهرة ..جمانة...مرجانة...

ويخيل إليّ أن الجيم في هذه القصيدة ليست سوى علامة مجردة ؛ مثلها مثل الخط أو اللون في اللوحة . فهي تتشكل طبقا للسياق التي تدخل فيه من خلال العلاقات الصوتية والنحوية والدلالية. ولكنها تظل محاطة بالغموض وهذا الغموض هو الذي يحفز خيال المتلقي ويجعل من النص نصا متحركا . وهذه الحركة تمتد من الجيم بوصفها اسما لمسمى إلى الجيم بوصفها حرفا من حروف المبنى . وهنا ننتقل إلى آلية جديدة من آليات توليد الدلالة.

فإذا كانت الجيم بوصفها اسما تكتسب الدلالة بفعل الإسناد فالجيم بوصفها حرفا من حروف المبنى تكتسب دلالتها بوصفها عنصرا مكونا من عناصر العلامة. فإذا كانت العلامة اللغوية يمكن تحليلها صوتيا إلى وحدات صغرى هي الفونيمات ، فكذلك يمكن تحليلها إلى

وحدات صغرى دلاليا وهذه الوحدات تسمى sème وقد نطلق عليه اسم "السيم". ومما لا شك فيه أن لغة الشعر تسعى إلى توحيد الصوت والدلالة والمزج بينهما ،وكلما التحم الصوت بالدلالة كلما تعمقت العلاقات الشعرية. وبما أن السيم لا يظهر في البنية الصوتية للكلمة فقد أعطى الشاعر في هذه القصيدة دلالة مستقلة للحرف في الكلمة بحيث جسّد السيمات في الفونيمات.

وقد ربط اللغويون العرب بين الحروف والدلالة . ومن أشهر الأمثلة لهذا الربط التحليل الذى يقدمه ابن جني في الفصل الأول من **الخصائص** حول دلالة **"ق ول "**:

> إن معنى " ق و ل " أين وجدت ،وكيف وقعت ، من تقدم بعض حروفها ،وتأخره عنه ، إنما هو للخفوف والحركة.وجهات تراكيبها الست مستعملة كلها ،لم يهمل شيء منها. وهي "ق و ل"، "ق ل و"، "و ق ل"، "و ل ق"، "ل ق و"، "ل و ق"...
> وأما "ك ل م" فهذه أيضا حالها، وذلك أنها حيث تقلبت فمعناها الدلالة على القوة والشدة. والمستعمل منها أصول خمسة وهي :"ك ل م"،"ك م ل "، "ل ك م "،"م ك ل "،"م ل ك "، وأهملت منه "ل م ك "،فلم تأت في ثبت. (٨)

مما لا شك فيه أن للحروف أهمية كبيرة في تشكيل الوعي باللغة العربية من حيث إنها لغة اشتقاقية في المقام الأول . فالجذر الثلاثي هو النواة التي تتولد اللغة منه، ومن الظواهر الملفتة لهذا التولد أنه يطرح جميع الاحتمالات الصرفية سواء وجدت الصيغ في الاستعمال اللغوي أو لم توجد. فالجذر "ل م ك" موجود كعلامة شكلية في اللغة –أي احتمال ممكن – ولكنها علامة فارغة من المحتوى ، أي لا تشير إلى معنى أو إلى شيء في الواقع المعيش ، ولكنها يمكن أن تملأ بمحتويات متعددة من حيث تشابهها مع مثيلاتها من نفس الجذر. هذا بالإضافة إلى أن قوالب الألفاظ وصيغ الكلمات في العربية أوزان موسيقية، أي أن كل قالب من هذه القوالب وكل بناء من هذه الأبنية نغمة موسيقية ثابتة...فأشكال الألفاظ في العربية هي من جهة أبنية وقوالب وهيئات ومن جهة أخرى أوزان موسيقية تدركها الأذن بسهولة ويسر ، فيدرك السامع جزءا من المعنى بمجرد إدراكه وزن الكلمة. واتفاق الألفاظ في الوزن دليل في غالب الأحوال على الاتفاق في قالب المعنى أو نوعه : كالآلية والمكانية أو التفضيل أو المفعولية . ومن هنا كانت اللغة العربية ذات خاصة موسيقية : ف"الكلام العربي نثرا كان أو شعرا هو مجموع من الأوزان ولا يخرج عن أن يكون ترتيبا معينا لنماذج موسيقية" والمقابلة بين نغمة الكلم وموضوعه " قائمة واضحة في اللغة العربية." (٩)

إن الحوار الدائر حول دلالة الأصوات حوار قديم قدم التأمل حول نشوءاللغة،وماهيتها ووظيفتها، سواء كان ذلك في الثقافة اليونانية أو العربية أو غيرهما. وليس هنا مجال عرض هذه القضية ويكفي الإشارة إلى الدراسة المستفيضة التي قدمها جيرار جينيت لهذا الموضوع في كتابه *Mimologiques* (١٠) . وآية:جيم تضعنا في القلب من هذا التأمل حيث إن البداية هنا هي الحرف وتمثله الصوتي.

ويمكن هنا أن نستشهد بتجربة أجراها إرنست جومبرتش Ernest Gombrich العالم الذي أرسى قواعد الفن التشكيلي في العصر الحديث.هذه التجربة أخذت شكل لعبة جماعية. وهي عبارة عن خلق وسيط لغوي بسيط للغاية نستطيع من خلاله أن نعبر عن

بعض العلاقات،وليكن هذا الوسيط كلمتين فقط ولتكن هاتان الكلمتان بينج ping و بونج pong . إذا كانت هاتان الكلمتان كل ما لدينا من لغة وعلينا أن نختار كلمة للتعبير عن "فيل" وكلمة للتعبير عن "قطة" فأيهما سيكون ينج وأيهما بونج ؟ يرى جومبرتش أن الإجابة تفرض نفسها، ف"الفيل" هو بونج والقطة بينج .وإذا كان الاختيار بين حساء ساخن وآيس كريم؟ يقول جومبرتش إن بالنسبة له على الأقل الحساء هو بونج والآيس كريم هو بينج. و إذا كان الختيار بين رانبرانت Rembrandt وواتو Watteau يقول إنه بكل تأكيد سيكون رانبرات بونج وواتو بينج... (١١)

مما لا شك فيه أن الدراسات اللغوية المحض تبتعد كل الابتعاد عن المقولة إن الأصوات لها دلالة مجردة أو أن الحركات تدل على بعض الأحاسيس ، ولكنني أرى أن اللغة بكل جوانبها تكتسب من خلال الاستعمال ومن خلال التراكم التاريخي والثقافي ألوانا من الدلالات تلتصق بالأصوات ، فالصوت يلتصق بالدلالة كما تلتصق الدلالة بالصوت.و قد ربط إرنست جومبرتش في تجربته بين إصاتة الحركة ودلالة اللفظ ، أما حسن طلب فأعطى الصدارة للحرف لما للحرف من أهمية في اللغة العربية. وإذا كانت حركة "i" تدل على الخفة في مقابل حركة"o" التي تدل على الثقل فقد أصبحت الجيم في الكلمات المختلفة تحمل عنصرا من عناصر الكلمة الدلالية، ولكنها تظل متحركة مفتوحة ففي المثال التالي :

تجسدت جيم الجزيرة
في الجَزَر

ما هو الجزء الدلالي في الجزيرة الذي يمكن أن يتجسد في الجَزَر؟ إن العلاقة تظل مبهمة ولكن ثمة علاقة ما في الميزان الصرفي ، فكلا الكلمتين مشتقتان من جذر واحد "ج ز ر". ثم إن جمع كلمة جزيرة "جُزُر" ، وإذا تذكرنا أن اللغة العربية لم تكن تكتب بالحركات ومازالت فكان في الإمكان قراءة كلمة"جزر" : "جُزُر" بوصفها جمع جزيرة، أو "جَزَر" بوصفها جمع جزرة بمعني ذبيحة ، أو "جَزَر وجزَر" وهو هذه الأرومة التي تؤكل. فالشاعر هنا إما حوّل تحريك كلمة "جُزُر" إلى "جَزَر" وهذا من باب المفارقة حيث إن "جزيرة" توحي بكثير من الدلالات الحافة الشعرية بينما ترتبط كلمة "جَزَر" بسياق الطهي أو الأكل ، وإما أنه أدخل عنصرا دلاليا يمهد للمتتالية النباتية التي ستظهر في الأبيات التالية:

فتجانفت جمل
وجدت لهجة
جس السفرجل جيمه
فإذا بجيم الزنجبيل تفلجت
وتبرجت جيم النجيل

هذا عن العناصر الداخلية التي تؤثر في العلامة : البنية الصوتية الصرفية(الفونيمات) والبنية الدلالية (السيمات). غير أن ثمة عناصر خارجية تؤثر في العلامة منها الزمان والمكان، والبنية الاجتماعية ، والأنا الفردية أو الأنا الجماعية وبذلك

ندخل مجالات جديدة من الجيم .

فنجد الجيم التاريخية : فمن جانب نجد جيم التراث التي تتجلى في سلسلة من المفردات المستوحاة من الشعر القديم :الجؤزر- الزرجون - اليلنجوج -الجدجد-الدجر... إلى آخر هذه المفردات التي تخرجنا من نطاق خبرتنا المعيشة إلى خبرة زمانية فيها بعض الغربة، ومن جانب آخر نجد الجيم المعاصرة : البلاج - السيجارة - الجرام -البنج - الصاج - الميراج - جرنال الخواجة -الجراج -الجاز-الماكياج ، إلى آخر هذه المفردات التي تمثل حياتنا اليومية. وتتولد من الموازة التي تظهر من تقابل جيم التراث وجيم الحداثة مفارقة منشأها تقعر جيم التراث وابتذال جيم الحداثة.

غير أن هناك موازاة زمانية من نوع آخر توازي بين الجيم الهرمة البالية والجيم الشابة الفتية المتأججة. والخيار هنا بين:

جيم جمزت (أي قفزت) أم جيم بجمت (أي أبطأت) ؟
جيم من يأجوج ومأجوج...
أم جيم تتهجي وتجاهر:
جيم تتفجر؟

والجيم الجديدة تتميز بالحركة والصخب والغليان:

رهج هي الجيم الجديدة
إنها الجيم التي:
جعلت تجد لكي تجد
فالجيم أجر المجتهد...

وكما أن الجيم تتأثر بوضعها الزماني من جيث قدمها أو جدتها، وشيخوختها أو شبابها، فكذلك تتأثر بوضعها المكاني الجغرافي، فوضعها في مصر يختلف عن وضعها في الشام أو الخليج أو المغرب، ووضعها في البلاد العربية غير وضعها في البلاد الأجنبية. ولكن المكانية ليست مكانية جغرافية فحسب ولكنها مكانية اجتماعية، طبقية أيضا:فالجيم الشعبية تناهض الجيم السلطوية ، كما تناهض الجيم الجماعية الجيم الفردية.

وفي كل هذه الظواهر تتبع قراءتنا لآية:جيم جميع ظواهر تجلي اللغة في الأبعاد المختلفة. وأرى أنه لم يكن من الممكن فعل ذلك بهذا السخاء سوى بهذا الاختيار الذي توصل إليه الشاعر وهو تركيز الانتباه على حرف واحد من حروف اللغة وتنغيم هذا الحرف في كل ما يتأتى من تنغيمات كما يفعل مؤلف الموسيقي عندما يختار تيمة واحدة ،وانطلاقا من هذه التيمة يستكشف كل الامكانات المتاحة ويبتكر كل ما يؤتي له من تراكيب لعناصر التيمة.

والجيم في هذه التراكيب -كما أسلفت في أكثر من موضع - تظل علامة فارغة يستطيع المتلقي أن يشحنها بدلالات مختلفة طبقا للسياقات الصوتية (الصرف)، أو

الدلالية، أو البلاغية، أو الوجودية. غير أنه في بعض الأحيان تظل الجيم غامضة ، وفي بعض الأحيان تكون الدلالة منعدمة، وهذه الظاهرة من الظواهر الشائعة في الشعر الحداثي. إن الفن الحديث يبدع تحت لواء الغموض. والغموض ميزة من مميزات هذا الفن الذي وصل لمنتهاه عند شاعر مثل رامبو Rimbaud. وأنا اتفق مع تودوروف [١٢] في تحليله لديوان **الإشراقات** ، واتفق مع النتائج التي توصل إليها وهي أن هذه القصائد تهدف إلى اللامعنى . واللامعنى هو في الواقع تحد للعقل وللمنطق . ولذلك يرى تودوروف أننا لابد أن نقرأ ديوان **الإشراقات** لرامبو على هذا الأساس. إنها قصائد لامعنى لها ، وقد حرر رامبو الشعر من قيود الدلالة بحيث إنه أفسح الطريق للشعر من بعده أن ينطلق في طرق المجهول. ونحن نخشى المجهول في جميع صوره بما فيها المجهول اللغوى المتمثل في اللامعنى ونسعى دائما إلى أيجاد معنى لكل شيء بل نوغل في هذه العملية التأويلية، ولا نستطيع أن نتقبل اللامحدود واللامحدد . فكثيرا ما يقف المتلقي أمام اللوحات التجريدية ويسأل السؤال الساذج : ماذا تمثل هذه اللوحات ؟ ويحاول أن يردها إلى أشكال في الواقع. وهذه الخطوة خطوة إجرائية خاطئة لأنها تحاول أن تحمل الشكل بعدا ليس من مقومات طبيعته الأنطولوجية فالخط واللون في اللوحات التجريدية له دلالة ولكنه ليس له مشار إليه في عالم الواقع ، ودلالته ليست محددة ولكنها تأتي من تشابكه مع العلامات الأخرى في اللوحة بحيث تخلق علاقات مجردة من التوازن، أو التنافر، أو الانسجام.

الجيم اتجاه لامتزاج في اندماج
بانسجام

لقد ذكر الشاعر الروسي ماياكفسكي كيف تتولد القصيدة لديه في كتابه **كيف يصنع الشعر** فيقول :

> أمشي قدما أحرك ذراعي وأنا أدمدم -لا توجد كلمات بعد- أبطئ من خطاي حتي لا أعوق هذه الدمدمة أو أدمدم بسرعة أكبر. بهذه الطريقة يستقر الإيقاع و يأخذ شكلا معينا. إنه أساس كل شعر ويغلفه وكأنه طنين خافت. ويستطيع المرء أن يتلمس بعض الكلمات المفردة وسط هذا الطنين. من أين ينبع هذا الإيقاع-الطنين الأساسي فهذا شيء يظل مجهولا. بالنسبة لي هو كل تكرار في نفسي لصوت، أو ضجيج، أو مرجحة ...أو أي تكرار لظاهرة ما أمثلها لنفسي من خلال الأصوات...(١٣)

فالقصيدة في نواتها الأولى في خبرة ماياكفسكي، وكذلك عند حسن طلب - على حد قوله - هي تجربة غامضة لشعور غامض. فالأساس هو الأيقاع النابع من أعماق مجهولة لدى الشاعر ، ثم تبدأ تنقشع بعض الكلمات المفردة، وبعد ذلك تتشكل الوحدات الأكبر. وهذا هو في الواقع خطوات التحليل اللغوي:الفونولوجيا ، ثم المورفولوجيا ، ثم التركيب النحوي، ثم التركيب الدلالي. أنا لا أنفي أن هناك تداخل بين المستويات المختلفة غير أن التجريب في الفن أخذ يختبر التوقف عند كل من هذه المستويات. وكثيرا ما يصاحب هذه التجارب حس اللعب بالأصوات و الإيقاعات والقوافي. ومصدر هذا اللعب هو في منبعه

إشباع متعة خاصة باستخدام اللغة بعيدا عن الأغراض النفعية ولذلك نجد أن هذا النوع من اللعب يكثر في أغاني الأطفال في لغات العالم جميعها، ويقل في خطاب الكبار، ويرجع فرويد (١٤) هذا إلى فعل الكبت لدى الكبار وتكبيل ملكة الارتجال والإبداع، حيث إن الكبار يخضعون لقوانين الاستخدام النفعي والاجتماعي للغة. لماذا هذا الرفض لنشاط اللعب رغم ما له من أهمية في الثقافة البشرية بعامة، وفي آليات الإبداع الفني بخاصة؟

إن قصيدة **آية:جيم** تقوم أساسا علي اللعب وهذا جانب أمتعني حقا ، وأحسست أن الشاعر يطلق العنان لكل التنويعات والاحتمالات الممكنة كما فعل بيكاسو بعنصرين اثنين وهما الخط والنقطة فتوصل إلى نتائج مذهلة في ابتكار التكوينات الممكنة من هذين العنصرين البسطين في لوحته **الحديقة في ضوء القمر**في. ١٩٥١/٩/٢٠ (١٥).

هل عكس اللعب هو الجد أم التجهم والتزمت؟ هل عكس الجد هو الهزل أم اللعب ؟ هل ثقافتنا هي ثقافة جد أم ثقافة تجهم وتزمت ؟ كل هذه الأسئلة راودتني عندما توقفت عند هذا الجانب من قصيدة حسن طلب .

إن هذا الجانب من الثقافة لم يحظ بالقدر الكافي من الدراسات في الإبداع بعامة والإبداع الفني بخاصة. وإذا كان علم النفس تناول جانب اللعب في حياة الطفل لأنه جانب هام ومحوري في نشاطه كما هو أيضا جانب مشترك بين صغار الحيوانات وصغار البشر. ولذلك اعتبر علماء النفس اللعب نشاط غريزي يسهم إسهاما فعالا في عملية النمو وعملية التعرف على العالم وعلى النفس على السواء. غير أن الدراسات الخاصة باللعب في حياة الكبار لم تحتل مكانا هاما في الدراسات الخاصة بالثقافة أو الحضارة حتى ظهور كتاب المؤرخ الهولندي المشهور يوهان هويزنجا سنة ١٩٣٨**الإنسان اللاعب: دراسة حول وظيفة اللعب الاجتماعية** (١٦). ومن الغريب أن هذه الدراسة ظلت فريدة في هذا المجال لم تتبعها دراسات أخرى لتعميق المفاهيم العامة التي طرحها هويزنجا في كتابه.

اللعب في اللسان ضد الجد . "ويقال لكل من عمل عملا لا يجدي عليه نفعا ، إنما أنت لاعب ، وجارية لعوب :حسنة الدال . قال الأزهري : ولعوب اسم امرأة، سميت لعوب لكثرة لعبها، ويجور أن تسمى لعوب لأنه يلعب بها ،" وإسناد اللعب للأطفال والمرأة أكثر منه للرجل . وقد اختص الشيطان باللعب وكذلك الجن، وتركته في ملاعب الجن أي حيث لا يدري أين هو... فبناء على ما سبق قد نستطيع القول -ربما بشيء من التحفظ -أن اللعب في الثقافة العربية مدان وشيء طفلي وعبثي ، وكذلك كان الأمر في معظم الثقافات التي كانت تنظر إلى اللعب -وبخاصة في اللغة- نظرة مريبة. ويتفرد الرومانسيون الألمان بموقف مخالف عن الموقف التقليدي فيقول فريدريخ شليجل إن الشكل المتأصل للشعر هو اللعب بالكلمات jeu de mots . وهذه العبارة تعيدنا إلى التمييز بين اللعب بالكلمات واستخدام الكلمات. وهذا التمييز يمتد إلى تمييز آخر بين اللغة الطبيعية واللغة المصطنعة . وهذا التمييز هو الذي صبغ النقد العربي بالنسبة لأي خطاب فيه شيء من الافتعال والتكلف ودمغ هذا الخطاب بالسطحية والخواء. ومن المؤرخين الذين فطنوا إلى قيمة هذه "الصنعة" أو "التكلف" إرنست ر. كورتيوس Ernst R. Curtius دارس أدب القرون الوسيطة العظيم. ويرى كورتيوس أن ثمة خطين متناقضين يحكمان تطور الأدب بصفة عامة :الخط الكلاسيكي والخط الباروك baroque أو المتكلف maniériste. يقول كورتيوس :

إن الكاتب المتكلف يسعى إلى التعبير عن الأشياء لابالطريقة الطبيعية

ولكن بطريقة غير طبيعية. إنه يريد أن يُفاجئ، أن يُذهل، أن يبهر. وبينما لا توجد سوى طريقة طبيعية واحدة للتعبير عن الأشياء فهناك آلاف من الطرق للتعبير عنها بطرق غير طبيعية...(١٧)

فبالرغم من فطنة كورتيوس إلى أهيمة التكلف في الإبداع الفني فإنه يدمغه بأنه شيء غير طبيعي abnormal . وأنا اتفق مع تودوروف في دراسته عن "اللعب بالكلمات" "Les jeux de mots" والتي يدافع فيها عن الصنعة في الأدب بصفة عامة والشعر بصفة خاصة ، والتي يستند فيها على نظرية الأدب في الآداب السنسكريتية. فالفن قوامه الصنعة حتى لو كانت هذه الصنعة تهدف إلى حجب نفسها. وكذلك يكون اللعب في الإبداع الفني. وقد أثبت يوهان هويزنجا أن الحضارة في مجملها تقوم في جانب منها -وليس هذا الجانب بضئيل - على اللعب بمفاهيمه المختلفة. وتؤكد دراسة فرويد أن اللعب -وبخاصة اللعب بالكلمات - عند الكبار يتولد من الغوص في أعماق اللاوعي واستخراج العناصر الطفولية المكبوتة من فعل الضغوط النفسية والاجتماعية (١٨). ثم إن اللغة في جوهرها تخضع لقواعد اللعبة ، أي أنها من جانب مجموعة من العناصر تتناسق وتترابط على أساس قواعد صارمة تحكم هذا الترابط والتناسق ، ولكنها من جانب آخر تعطي انطباعا بأنها تتميز بقدر كبير من المرونة والتحرر والحركة ، وإذا أغفل هذا الجانب تصبح اللغة أقرب إلى الآلة الميكانيكية المجردة من الحياة . فلا مناص للبشر إذا كانوا يسعون إلى التعامل مع اللغة من حيث مرونتها وحيويتها أن ينطلقوا بحرية نحو اختبارها اختبارا حرا لاتحده حدود ولا محظورات. وهذا التحرر هو أساس اللعب بالكلمات ، أضف إليه أن روح اللعب تحطم الهالة التي قد تحيط باللغة وتجعل منها تابو taboo من المحرمات .

من هذا المنظور تقدم لنا آية:جيم نموذجا عربيا يمكننا أن نختبر فيه اللعب بالكلمات بكل أبعاده من الترديد الطفولي إلى بنية اللغز والنكتة. والأهم من ذلك أنها تقدم لنا نموذجا للقصيدة الحداثية التي تشير اللغة فيها إلى نفسها، فتصنع عالمها الخاص، وتعيد تشكيل العالم المألوف في علاقات غير مألوفة، فتكتشف المجهول من المعلوم.

هوامش

١- يكفي هنا أن أشير إلى بدايات هذا التأمل للفن حول نفسه ووضع الفنان وهو يعمل في إطار العمل نفسه باللوحة المشهورة **الوصيفات** *Las Meninas* لـ Velasquez .

٢ - راجع:

D.B. Elkonin," Development of Speech ", *The Psychology of Preschool Children*, A.V. Zaporozhets and D.B. Elkonin, eds., (Cambridge: M.I.T. Press, 1971), pp. 85-111&141.

٣- راجع:

Marina Yaguello, *Les Fous du language: Des langues imaginaires et de leurs inventures* (Paris: Le Seuil, 1984).

٤- راجع:

Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass* (London: Heirloom Library Ltd., n.d.), p. 224.

٥- الزمخشري، **الكشاف** (تهران: انتشارات آفتاب ، د.ت.) ، جـ ١، ص ٧٦.

٦- الزمخشري، **نفس المرجع** ، جـ ١ ، ص ١٠٣ .

٧- الزمخشري، **نفس المرجع** ، جـ ١ ، ص ١٠٥ .

٨- ابن جني ، **الخصائص** ، تحقيق محمد النجار (بيروت: دار الكتاب العربي ، د.ت)، جـ ١، ص ٥ .

٩- محمد المبارك ، **فقه اللغة وخصائص العربية** (بيـروت: دار الفكر ، ١٩٧٥) ، ص ٢٨٠-٢٨٢ .

١٠- راجع:

Gérard Genette, *Mimologiques: Voyage en Cratylie* (Paris: Sueil, 1976).

١١- راجع:

E.H. Gombrich, *L'Art et illusion*, traduit de l'anglais par Guy Durand (Paris: Gallimard, 1971), p.458.

١٢- راجع:

Tzevetan Todorov, "Les illuminations", *Les genres du discours* (Paris: Seuil, 1978), pp. 204-222.

١٣- راجع:

Vladimir Majakovskij, " How to Make Verse", Roman Jackobson, *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Tima* (Oxford: Basil Blackwell, 1985), p.22.

١٤- راجع:

Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr. M. Nathan (Paris: Gallimard, 1930), p.197.

١٥- راجع:

Wilhelm Boek, *Picasso Zeichnungen* (Köln: Verlag M. Du Mont Schauberg, 1973), n. 58.

١٦- راجع:

Johan Huizinga, *Homo ludens: Essai sur la fonction sociale du jeu*, traduit du néerlandais par Cécile Seresia (Paris: Gallimard, 1951).

١٧- راجع:

Ernst R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, translated from German by Willard R. Trask (London: Routledge&Kegan Paul), p. 282.

١٨- راجع:

Sigmund Freud, *Ibid.*

الشـــاعر (التجريبي) والثقـــافة

عبـد المقصـــود عبـد الكـــريم

" ويقولون أئنّا لتاركوا آلهتنا
لشاعر مجنون " (١)

١

(١

بينما ، بالطبع ، أنحدر من الماضي ، فإنه ماض خاص بي وليس شيئا يدعى كوليردج ، ووردزورث ، إلخ. لا أعرف أحدا اكتسب أهمية خاصة بالنسبة لـي . مركبي الواقعي – التخيلي خاص بي أساسا حتى إن رأيته في الآخرين (٢).

ستيفنز

(٢

وكان [أبو نواس] قد استأذن خلفا في نظم الشعر ، فقال له : لا آذن لك في عمل الشعر إلا أن تحفظ ألف مقطوع للعرب ، ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة . فغاب وحضر إليه، فقال له : قد حفظتُها . فقال : أنشدْها ، فأنشده أكثرها في عدة أيام . ثم سأله أن يأذن له في نظم الشعر ، فقال له : لا آذن لك إلا أن تنسى هذه الألف أرجوزة كأنك لم تحفظها . فقال له : هذا أمر يصعب عليّ، فإنني قد أتقنتُ حفظها . فقال له : لا آذن لك إلا أن تنساها . فذهب إلى بعض الدّيْرة وخلا بنفسه ، وأقام مدة حتى نسيها . ثم حضر فقال : قد نسيتُها حتى كأن لم أكن قد حفظتُها قط .فقال له : الآن انظم الشعر. (٣)

ابن منظور

(٣

كان ابنا لملك . أعدّه الأبُ – الملكُ لاستلام العرش . فكر الابن " لو أنني جدير بأن أكون ملكا فلابُد أن أبتكر مملكة ." قاومه الأب – الملك . قاوم الابنُ أباه وحلّ لغز أبي الهول ، خرج بعين مفتوحة من مملكة أبيه . كوّن مملكة ، أصبح ملكا على نفسه ، كان الملك – الأب قابعا هناك حيث لا يمكن فصله تماما عن غريزة الملك – الابن .

(حكاية)

١) " التجريبي والتراث " كان العنوان المقترح حين بدأتُ في الإعداد لهذه الصفحات ، وفي نهاية الإعداد أفكر في أن العنوان المناسب ربما يكون " الشاعر والثقافة " . الشاعر "تجريبي" دائما ، أي أنه يستطيع أن يقول : " لم أُعطَ في حياتي أمرا دون أن أضحك ودون أن أُضحك غيري ؛ ذلك أن فرحة السلطة لا تعذبني : كما أنني لم أتعلم الطاعة " (٤).
و"التراث" استبدادي غالبا ، وربما بسبب السلطة المستبدة يمكن أن " تقبل الأمور الصادرة عن الماضي دون نقاش" (٥) خاصة بالنسبة للماضي الذي يحمل شارات القداسة أو حين يكون اللجوء للماضي لجوء الابن الضعيف للاستغاثة بأب قوي حينا ، أو حين يضطر في معظم الأحيان إلى خلق قوة وهمية للأب ليتحصّن بها . في الواقع ، ربما كان استبداد الأب – الماضي راجعا في معظم الأحوال لاستسلام الابن للأنا العليا : " لا يوجد أب طيب ، تلك هي القاعدة ؛ ويجب ألا نلوم الرجال على ذلك ، بل نلوم رباط الأبوة المتعفّن .... ولو عاش أبي لرقد عليّ بكل طوله ولسحقني . وبالصدفة مات صغيرا ؛ وأنا في وسط الأبناء الذين يحملون آباءهم ، أعبر من ضفة إلى أخرى بمفردي ، كارها هؤلاء الآباء الراكبين على ظهور أولادهم مدى الحياة ... هل كان ذلك شرا أم خيرا ؟ لستُ أدري ولكنني أنضم إلى حكم عالم نفساني كبير ، فليس عندي العقدة المسماة الأنا العليا " (٦) .

٢) تنطلق هذه الصفحات من التركيز على " **نتاج التفاعل** " بين الشاعر والثقافة (الثقافة ليست مقصورة على البحث في الكتب ، ربما تكون الثقافة بيئة في الأساس ، وبالقدر نفسه يمكن أن تحررنا كلمة الثقافة على مستوى الجغرافيا ومستوى الزمان) ، وهو نتاج ، بالضرورة ، شديد الخصوصية . ربما تكون الثقافة متماثلة ، لكن " نتاج التفاعل " لايمكن أن يتماثل إلا إذا ركّزنا على ما يجعل البشر متشابهين ، ومع الشاعر (الفنان) لابد من التركيز على ما يجعله متميزا . ربما هذا ما يجعلني أصرّ على أن " الشاعر تجريبي دائما " .

المعرفة أو التحصيل عمل يليق بمدرسيّ أو راوية حيث تبقى الثقافة والإنسان مزيجا . " نتاج التفاعل " – أي المركّب الناتج عن الشاعر والثقافة – نقطة لا يليق بالشاعر إلا أن يبدأ منها . لا ينشأ التفاعل عن مجرد التحصيل ولكنه ينشأ عن التجربة والفهم . التحصيل والفهم ليسا متعارضين ولكنهما يتمّان على مستويين مختلفين . للشاعر أن يعرف وأن يحصل لكن ليست هذه مهمته الأساسية ، وحين يكتب الشاعر معرفته لا يكون شاعرا ؛ الشاعر يكتب تفاعله وتجربته.

٣) يتماثل إنتاج الشعر وإنتاج الدم إلى حدٍّ ما : ماذا حين يمرُّ الغذاء على صورته إلى الدم. الشاعر الذي يطلُّ الآخرون عبره على صورتهم ، يشبه ، إلى حد كبير ، إنسانا تحوّل دمُه إلى مائدة ، إن لم يكن إلى سلة مهملات . إذا بقيت العلاقة بالثقافة على مستوى التحصيل والحفظ والتكرار ، فإن ذلك يعني أن مكونات المائدة مازالت في الوعي على صورتها . حين تتحول الثقافة ، باعتبارها تجربة حياة ، إلى فهم ومعايشة عبر تفاعلات معقدة ، يكون نتاج

تفاعل الشاعر - الثقافة مركبا فريدا لايمكن فصل عناصره مرة أخرى ؛ فى هذه اللحظة فقط يمكن الحديث عن **ثقافة الشاعر** وعن منبع يصلح لإنتاج الشعر. قبل هذا التفاعل يشبه الإنسان أنبوبة خاملة يمكن أن تمر عبرها الثقافة على صورتها.

٣

١) كان على أبى نواس أن يحفظ ثم ينسى قبل أن يأذن له خلف فى كتابة الشعر. هل الحفظ والنسيان عملية تشبه الصعود بالصخرة إلى قمة الجبل ثم الهبوط بها ؟ وإذا كانت كذلك فهل كان خلف عبثيا ؟! خلف يحفظ ويروى. أبو نواس يحفظ وعليه أن ينسى. خلف راوية. أبو نواس شاعر. لكاتب معاصر أن يتساءل " كيف يمكنه [أبو نواس] أن يمحو عن قصد وطواعية ، كل ما علق بالذاكرة ؟ كيف يمكن دعوة النسيان **والحثّ عليه** ؟ كيف يمكن محو حروف ألف مقطوع والغاؤها ؟ ثم كيف يمكن للشيخ الذى تأكد من إتقان حفظ هذه القصائد أن يتيقن من نسيانها ؟ ".(٧)

يقول أهل العلم : لا تعتمد الذاكرة المباشرة والذاكرة قصيرة المدى immediate and short-term memory على الحمض النووى الريبى(٨) RNA وتحدثان فقط تغيرا كهربائيا فى جزء تحت القشرة المخية يدعى الحُصَيْنى (٩) hippocampal region ، بينما الذاكرة طويلة المدى remote memory تحدث تغيرا على شرائط الحمض النووى الريبى وتترك أثرا يشبه الذى يحدث على شرائط التسجيل ، وهذا الأثر memory traces ينتشر فى القشرة المخية ولا يمحى. بالطبع قد تبهت الذاكرة بمرور الزمن ويحدث ما يسمى االنسيان الفسيولوجى physiological forgetting ولكن الدراسات التى تمت عن طريق تنبيه القشرة المخية تبين أن ما يُخزن فى الذاكرة طويلة المدى يبقى هناك رغم النسيان الظاهرى (١٠). هنا بالتحديد يكمن جوهر حكاية أبى نواس وخلف. ما حفظه أبو نواس لا ينتهى كما تسقط الصخرة ، رغم النسيان الظاهرى فإنه يبقى هناك ، فى مكان ما من أعماق الإنسان ، حيث يترك أثرا دائما وهذا الأثر هو نتاج تفاعل المحفوظ مع الإنسان "حيث تؤثر الخواص الشخصية للمتعلم وخبراته السابقة على طبيعة الذاكرة "(١١). حين يكتب الشاعر دون هذا النسيان الظاهرى ، يكون فى أفضل الأحوال نصف راوية ونصف شاعر : أى أنه لن يكون. حين يكتب دون هذا النسيان يمكن أن يماثل الآخرين لتماثل المحفوظ. بعد أن يحدث هذا النسيان يكون المنبع المميز للشاعر هو المسيطر ويتمثل فى " نتاج التفاعل " بين الثقافة والإنسان. بالطبع ليس " نتاج التفاعل " هو الشعر ، لكنه الخبرة ، والخبرة مادة خام يمكن للمخيلة الشعرية أن توظفها ، وبالطبع يمكن أن تفشل فى توظيفها. ليس كل من يحفظ ثم ينسى يصبح شاعرا.

٢) بالطريقة نفسها يمكن أن نفهم عبارة ستيفنز Stevens السابقة : إنه ينحدر من الماضى ، ماض خاص به ، هذه الخصوصية لا تحدث على مستوى " الحفظ " إنما تحدث على مستوى" النسيان" ، أى على مستوى " التفاعل " ، ومن ثم يحدثنا ستيفنز عن مركبه الواقعى - التخيلى الخاص به ، وهذا "المركب" - كما أفهمه- مرادف للمركب الذى أطلق عليه " نتاج التفاعل " بين الثقافة والإنسان . الثقافة- كما أفهمها وكما سبق أن أشرْتُ إلى ذلك - هى بيئة فى الأساس ، أى واقع . أما الطرف الآخر فى التفاعل فهو عندى "الإنسان" وعند ستيفنز " التخيل " ، وحين يكون الحديث عن عمل الشاعر يكون الإنسان مخيِّلة .

يضيف ستيفنز أن هذا المركب خاص به حتى وإن رآه في الآخرين ، ويذكر هارولد بلوم Bloom أن ستيفنز كان يمكن أن يقول "خاصة لأننى أراه فى الآخرين " (١٢). والواقع أن ستيفنز لا يمكن أن يراه فى الآخرين وإذا حدث فإن مصدر ذلك أنه يريد أن يراه فى الآخرين ولن يكون - أبدا - واقع الآخرين أنفسهم ، حتى لو كان الآخر هو توأم ستيفنز من البويضة نفسها. لن يكون مركب ستيفنز الواقعى التخيلى السمة الجوهرية للآخر ، وإنما نتاج تطبيق وعى ستيفنز على الآخر.

٤

١) فى لغة أخرى ، على الشاعر أن يتعامل مع الثقافة على مستوى **الغريزة id** قبل أن تصلح موضوعا للشعر، لا يصلح التعامل مع الثقافة - بالنسبة للشاعر - على مستوى **الأنا** ego أو **الأنا العليا** superego ، حيث الأنا العليا آلة قمع من ابتكار "الحضارة". التعامل الأخير يليق بمدرسيٍّ يسعى إلى الثقافة فى صورة حيادية حيث المدرسيّ طرف والثقافة طرف آخر ؛ بينما يسعى الشاعر على مستوى آخر : مستوى التفاعل مع الثقافة غريزيا حيث يتم التعامل معها بشكل مختلف "حيث أن الشعر (مثل عمل الحلم) نكوصيٌ وحفري regressive and archaic بصورة ما ، وحيث أن الشاعر السابق لا يُمتص أبدا كجزء من الأنا العليا (الآخر الذى يوجِّهنا) ولكن كجزء من الغريزة ، يكون من "الطبيعى" بالنسبة للشاعر فى مرحلة الإعداد أن يفسِّر السابق بشكل مختلف" (١٣) ويرى بلوم أن الصيغة المعقولة لكل شاعر عظيم هى : " لتكن قصيدتى حيث كانت قصيدة الشاعر السابق .... لأن الأب الشعرى قد تم امتصاصه فى الغريزة ، وليس فى الأنا العليا" (١٤). ومن ثم أستطيع أن أفترض أن أسوأ القراءات - بالنسبة للشاعر - هى القراءة على مستوى الواجب، أى القراءة على مستوى الأنا العليا لاستلهام روح الأب والخضوع لسلطتها القامعة. يقرأ الشاعر ما يستطيع أن يفهمه على مستوى التجربة ، أى على مستوى الغريزة حتى تصبح التجربة جزءا من أعماقه الإنسانية . بالطبع ، يمكن للشاعر - باعتباره إنسانا - أن يتعامل مع بعض الأشياء على مستوى الأنا والأنا العليا ، لكن على مستوى الغريزة فقط يمكن للشاعر أن يبدع ما يميزه . " والواقع إن كثيرين من الفنانين - على العكس من رجال العلم - لا يبنون على المنجزات السابقة بصورة شعورية متعمدة " .(١٥)

٢) ومع أننى أستخدم كلمة " ثقافة " فى هذه الصفحات بمعنى يشمل كل مكوِّنات الواقع وليس نتاجا معينا (كتبا ومتاحف .....إلخ) إلا أننى أودّ أن أضيف أن علاقة الشاعر مع الأحداث اليومية سواء كانت أحداثا " ضخمة " أو أحداثا " تافهة " يجب أن تتم على مستوى الغريزة قبل أن تصلح موضوعا للشعر ، وفى هذه الحالة تتحول " ضخمة " و"تافهة " من قيمة موضوعية إلى قيمة ذاتية ، إذ أن أهمية الحدث تكمن فى قدرته على التفاعل وفى قدرة الشاعر على استيعابه والتفاعل معه. لا يكتب الشاعر الحدث الذى يعيشه ولكنه يكتب تجربته الذاتية مع الحدث (أو الأحداث) بحيث لا يظهر الحدث بشكل مباشر. يختزن الشاعر تفاعله مع الحدث لا الحدث نفسه ، مثلما يختزن تجربته مع القراءة لا القراءة نفسها . هكذا ربما يصبح منبع الشعر ثريا كمنبع الأحلام.

٣) يسعى المدرسيون للاحتفاظ بصورة الواقع في شكل يعتبرونه موضوعيا أى قريبا من حقيقة مجردة يفترضونها. الشاعر كائن **مشوه** ، يشوه الواقع ، أى أنه يسعى إلى ابتكار صورة خاصة به عن الواقع. الواقع المدرسيّ مشاعيٌ ، بينما واقع الشاعر خاص . الشاعر لا يشوه المعنى فقط ، **أيضا** يشوه طريقة التعبير الجمالى عنه ؛ وطريقة التعبير الجمالى عن الواقع جزء من الواقع. لا يشوه الشاعر صورة مفردة لكنه يشوه نمط الصورة والآلة التى تصنعها. ومن ثم حين تتحول عبارة الحلاج " ما فى الجبة غير الله" إلى " ما فى الجبة غير الإنسان" على يد شاعر معاصر ، تكون انتقلت عبر أنبوبة من معدن خامل محتفظة بشكلها ومعناها. حين تحولت كلمة " الله" إلى " الإنسان" لم يحدث تغير فى الإطار الجمالى ، بالإضافة إلى أن كلمة " الإنسان" تحتفظ فى العبارة الثانية بالقيمة التى تحملها كلمة " الله " فى العبارة الأولى.

٥

١) ما العلاقة بين التحصيل والحفظ والانتماء الإيديولوجى من ناحية والفهم أو التجربة أو الخبرة العميقة التى تختزن فى الغريزة من ناحية أخرى ؟ أو ما العلاقة بين الأنا العليا للشاعر وغريزته ؟ لعل الأمر مازال ملتبسا حتى الآن. وفى محاولة للاقتراب من هذه العلاقة ، أبدأ باقتباس عن لوكاتش ، ومع أن الأمر يتعلق بالرواية إلا أنه ربما يكون مفيدا: "إن ما فعله بلزاك فى هذه الرواية [**الفلاحون**] هو فى الواقع على العكس تماما مما قد شرع فى فعله ، فما صوّره فى روايته لم يكن مأساة الوضع الارستقراطى بل مأساة صغار الملاك من الفلاحين. وهذا التباين بين ما قصد إليه بلزاك ، وما أنجزه بالفعل ، بين بلزاك المفكر السياسى وبلزاك مؤلف الكوميديا الإنسانية ، هو على وجه الدقة الذى يشكل عظمة بلزاك التاريخية . وترجع الأصول الإيديولوجية لرواية الفلاحين إلى أبعد وأعمق من الأعمال التحضيرية المباشرة التى يذكرها بلزاك نفسه"(١٦). ويضيف لوكاتش : " وما يجعل بلزاك رجلا عظيما هو الصدق العنيد الذى صور به الواقع ، حتى ولو تناقض هذا الواقع مع آرائه وآماله ورغباته الشخصية" (١٧). لعل العبارة الأخيرة هى التي جعلتنى أتذكر لوكاتش وبلزاك ورواية **الفلاحين** ، أقلقتنى هذه العبارة كثيرا ، وكنتُ أتساءل : كيف يمكن أن يحدث لـ " **فنان عظيم** " أن يتناقض الواقع الذى يصوره مع " آرائه وآماله ورغباته الشخصية ؟ كنتُ أفهم أن هذا التناقض ربما يحدث لـ"عالم" ، ولكن كيف يحدث لـ"فنان" عظيم ؟ الآن فقط يمكننى أن أقترب من فهم العبارة. كلمةَ "الواقع" - هنا وكما أفهمها - مسبوقة "بالصدق العنيد" تعنى واقعا على مستوى أعمق من المستوى الشعارى المعلن ، تعنى " **الواقع الذاتى** " المختزن على مستوى تجربة إنسانية أعمق وليس الواقع كما يمكن أن يصوره برنامج الحزب أو يفرضه الانتماء السياسى. الآراء والآمال والرغبات الشخصية - هنا - على المستوى الشعارى المعلن ، ولعلنى أفضّل أن تكون العبارة " .... حتى ولو تناقض هذا الواقع مع آرائه وآماله ورغباته الشخصية المعلنة" ويمكن أن أكتب العبارة فى لغة السؤال الذى تبدأ به الفقرة : " حتى ولو تناقض هذا الواقع (**الغريزى**) مع آراء وآمال ورغبات (**الأنا العليا**)".

٢) من الممكن أن أكتفى ، فالفقرة السابقة تبدو واضحة ، أو هكذا أظن. ألا تعنى الفقرة

السابقة أن الأنا العليا ، فى حالة بلزاك ، نقيض للغريزة : تريد الأنا العليا لبلزاك أن تقف به فى صفوف الارستقراطيين ، لكن غريزة بلزاك استطاعت أن تقف به بين صغار الفلاحين . نعم ، تعنى الفقرة السابقة " أن الأنا العليا لبلزاك نقيض لغريزته" ، ولكن هل يمكن أن نصنع هذه العلاقة فى صيغة عامة بحيث نقول " إن الأنا العليا للشاعر (الفنان) نقيض لغريزته " ؟ بالطبع ، ليس الأمر على هذه الدرجة من البساطة . ولكن كل ما يمكن أن نستنتج أنه ربما يوجد تناقض حاد بين الشعار الذى يعلنه الفنان فى الحياة العامة ، بوصفه - مثلا - عضوا فى حزب وبين ما يطرحه نتاجه الفنى على مستوى الدلالة وعلى المستوى الجمالى ، والمستوى الأخير لا يخلوا من دلالة. مثلا ، يمكن أن يكون "النتاج الشعرى" لشاعر ما نابعا من أطلال القيم الجمالية التى يعلن أنه ثائر عليها دون أن نعثر على بذرة الثورة فى هذا النتاج ، وربما ينتمى شاعر إلى حزب يدعو للثورة ويحاول الشاعر أن يعبر عن شعارات الحزب فى شعره ، ويبقى نتاجه الفنى فى صفوف المحافظين لأنه يحافظ على القيم الجمالية القديمة التى يقدسونها ، أى أن الشاعر يمكن أن يقف - دون أن يدرى - بإبداعه فى صف العدو **الشعارى** ، أو كما يؤكد ماركس وإنجلز " إن وعيا زائفا أو قد أصبح زائفا من الناحية السياسية أو الفلسفية ، يستطيع تماما أن يتحالف مع وعى صحيح من الناحية الفنية " .(١٨)

٣) فى حالة بلزاك التى لاحظها لوكاتش يبدو التناقض بين الأنا العليا والغريزة تناقضا مطلقا (١٩). وهو ما يمكن أن يفهم من "زائف" و"صحيح" عند ماركس وإنجلز. إن تصور التناقض على هذه الصورة المطلقة تصور مثالى ؛ إذ أنه لا يمكن لأى من طرفى العلاقة أن يتخلى عن سلطته تماما للطرف الآخر أو أن يُسحق أمامه بشكل مطلق. وبالمثل ، إن افتراض حالة وفاق مطلق بين الأنا العليا والغريزة افتراض مثالى. ليس طرفا العلاقة ترسين فى آلة من الفولاذ. والعلاقة ليست استاتيكية بحال من الأحوال سواء فى حالة **الوفاق النسبى** أو **التناقض النسبى** ، حيث التناقض المطلق جنون والوفاق المطلق موت ، غير أن الشاعر يقترب من النبع الحقيقى للفن كلما استطاعت الغريزة أن تفرض سيادتها ، على الأقل فى عملية الإبداع ، وتُنَحِّى الأنا العليا ، يقترب الشاعر من الفن كلما استطاع أن يفتح خزائن الغريزة وينأى عن سقف الأنا العليا.

٦

وحتى لا يبدو الكلام شاردا ، أورد نموذجين لعلهما يقرّبان ما أقول عن امتصاص"الواقع" على مستوى الغريزة قبل الشروع فى الكتابة. النموذج الأول لسعدى يوسف "كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة"(٢٠) وسأكتفى - هنا - بالمدخل النثرى للقصيدة :

مرت عليه سبعة أيام ، وهو لا يكتب . كان يقرأ حتى
توجعه عيناه . يتمشى ظهرا فى الحديقة.
وليلا .... يتمشى على رمال وهران البحرية .
قالت له صديقتُه : إنك لم تنم منذ ستّة أيامٍ.

قال لها : لم يبقَ من الأصدقاء غيرُك.
إنه – على أى حال۔ شخص غير متَزن ، وإن بدا شديد الهدوء . ولأنه غير متزن ، ولأنه مشتتُّ الذهن ، ولأنه لم ينم منذ ستة أيامٍ .... لم يستطع أن يكتب قصيدة . إلا أنه دوّن هذه الملحوظات ، خشية أن ينساها :

....

....

حسنا ها هو ذا الأخضر بن يوسف أمام مَهَمَّةٍ أكثر تعقيدا مما كان يظنُّ.
صحيح أنه حين يكتب القصيدة يفكر قليلاً بمصيرها ... إلا أن الكتابة تصبح يسيرة عندما يستطيع التركيز على شئ ، لحظة ، رجفة ، ورقة عشبٍ....

والنموذج الثانى " ٣١ ديسمبر وحكاية " (٢١) لأحمد طه ، وسأكتفى – هنا ، أيضا – بجزء من القصيدة :

لم يكن يفصل بين البار وأوراق البحث سوى شارع صغير واحد ، عبره فإذا هو أمام أرفف من الأوراق المصفوفة والمجلدة . هكذا قرر أن يبدأ بسور الأزبكية. فمهما قيل عما آل إليه من فساد فهو – فى نهاية الأمر – السور الأكثر تسامحا من بقية الأسوار. وإذا ما تطلعت إلي ما فيه بقلب مفتوح تسللت إليك الحكمة ، وصرت مع الوقت ليبراليا أو زاهدا. ففيه يرقد – جنبا إلى جنب – أشرس الأعداء الإيديولوجيين ، وتتجاور – فى ألفة – سائر الأزمنة والمراحل التاريخية التى ادّعوا زوالها. عندها ستكتشف أن لا شئ يموت سوى الإنسان. كما سترى مآل جامعى الأوراق والكتب فتشعر – بينك وبين نفسك – بالحسد تجاه أولئك الأذكياء الذين انكشفت أمامهم الأستار فعجنوا الكتب لتخرج للناس مناديل وشراشف من الكلينكس الملون.
كما لابد ستعيد النظر فى أولئك الذين يطاردون جامعى الكتب ويزجون بهم خلف أسوار لا تشبه سور الأزبكية ....

١) لنا أن نتساءل ، للوهلة الأولى ، عن علاقة النصين بالتراث الشعرى أو بالثقافة عموما ، وربما يكون من حقنا أن نتشكك فى ملاءمة النصين للقضية المطروحة ، وربما – أيضا – يكون من حقنا أن ننفى علاقتهما بالتراث أو الثقافة بالصورة التى اعتادت التقاليد المدرسية أن تطرحها. ولأننى أتعامل مع هذا التساؤل أو الشك أو النفى باعتباره أمرا مبررا – إلى حد ما – أبدأ بطرح سؤال من القطب الآخر : هل يبدأ النصّان من العدم ؟ حيث يعتقد البعض " أن كل فنان يبدأ من البداية ، على حين رجل العلم ، من ناحية أخرى يبدأ حيث انتهى سلفه " (٢٢). لابد أن نتردد كثيرا أمام الإجابة بـ "نعم" ، وربما نخجل من تعجلنا ، وربما أعدنا التفكير فى الأمر مره أخرى ، إذ كيف يبدأ نصّان ، على هذا القدر من الإبداع ، من العدم (الثقافى) ؟ وإذا كان النصان يبدآن من البداية فإن ذلك يعنى أنهما يبدآن من النسيان وليس من الحفظ. لنفترض إذاً أننا نتفق معا أن وراء النصين ينابيع ثقافية . مرة أخرى لنا أن نتساءل : كيف يمكن التعرف على هذه الينابيع الثقافية ؟ التعرف على الينابيع الثقافية بصورة مدرسية يفترض وجود مزيج من الشاعر والثقافة أو الشاعر والواقع ، بينما تمت كتابة النصين على مستوى آخر ، مستوى **المركّب** ، أى أننا نستطيع

أنْ نفترض أنّ كلا من النصين نتاج لعمل مخيلة كل شاعر منهما على المركب الناشئ عن التفاعل بين الشاعر (الفنان) والثقافة (الواقع). وكلمة "مركب" - هنا - تستخدم بالمعنى الكيميائى وليست ضد البساطة الظاهرة التى تنبعث من النصين والتى ربما تكون سر عبقريتهما ، والمركب الكيميائى - كما نعرف - يفقد خواص العناصر المكونة له ويكتسب خواصَّ أخرى. غير أن الأمر يختلف بعض الشئ عما يحدث فى الكيمياء ؛ مع مركب "الشاعر - الثقافة" يمكن أن نفترض قابلية متطورة جدا لامتصاص عناصر ثقافية جديدة وإضافتها للمركب الأصلى ويظل محتفظا بالكثير من خواصه السابقة ، ويكون تأثير هذه العناصر الجديدة على المركب الأصلى محددا بقدرتها على التفاعل مع المركب الأصلى ، وتتجدد طاقة المركب الأصلى بقدرته على امتصاص عناصر جديدة. إن الشاعر منذ أن يكون نطفة ومنذ التفتح الأول لحواسه هو مركب عبر الجينات والمكتسبات الحسية الأولى ، لذا لا يصح الكلام عن الشاعر كعنصر مجرد من الثقافة (الواقع) فى أى يوم من أيام حياته مهما بدت الخبرة بالواقع محدودة.

٢) يتسم النموذجان بالتفرد الأليف : حين نقرأهما نشعر بألفة ، لكنها ليست الألفة الناتجة عن معرفة سابقة ، بالعكس ، ربما تكون هذه الألفة نتاج التفرد حيث لا يعود بنا النصّان إلى زمن إبداعى آخر عبر الذاكرة ليتم الخلط بينهما وبين نماذج شبيهة. الألفة مع النصين نتاج البكارة ، وربما كانت - أيضا - نتاجا للأسْر الشعرى لما بين أيدينا ، الأسْر الشعرى لنثر الحياة بعيدا عن كل ما خلفته الرومانتيكية عن الموضوعات الشعرية والألفاظ الشعرية ....إلخ.

٣) يشترك النصّان فى سمات عديدة ، تتمثل فى محاولة التخلى عن الذاكرة الإيقاعية ، وأيضا التخلى عن الذاكرة المجازية والحفريات اللغوية ، ولعل هذا ما كنتُ أقصده بكلمة "البكارة" فى الفقرة السابقة.

اللغة فى النصين لغة اليوم ، أى لغة المرحلة التى تعيشها اللغة الآن عبر تطورها وليست لغة مراحل سابقة من التطور اللغوى ، لغة اليوم على مستوى المفردة وعلى مستوى تركيب الجملة. إن استعارة اللغة فى مرحلة سابقة من تطورها لكتابة الشعر تحت زعم أنه يتطلب لغة فى مستوى أعلى من المستوى الحالى للغة هو مأساة تقترب من استعارة لغة غير لغة الأم لكتابة الشعر ؛ إن هذه الاستعارة لا يمكن أن تتم إلا على مستوى الأنا العليا. والأمر مأساة لأنه ينم عن وهم محتواه أن اللغة فى المراحل السابقة من تطورها تمثل مستوى أعلى من مستوى المرحلة الحالية وهى نظرة ميتافيزيقية تفترض أن اللغة هبة من السماء. اللغة فى النصين لغة أولى وليست مستعارة ، وفى النصين تكمن " الشعرية " فى "النص" وليس فى " المفردة" أو "الجملة" أو " الموضوع " ، حيث شعرية المفردة وشعرية الموضوع أوهام رومانتيكية .

ومع أن كلاً من النصين يحتوى على مقاطع نثرية بالإضافة إلى مقاطع تخضع لوحدة التفعيلة ، يبقى الإيقاع فى النموذجين إيقاع خاص بالنص خاصة فى المقاطع النثرية . كل من النصين ربما يريد أن يقول : إن العروض الخليلى (متمثلا فى وحدة التفعيلة) ليس هو القاعدة ، وإذا كان لابد من وحدة التفعيلة فلتكن الاستثناء لا القاعدة. بالإضافة إلى ذلك ، يتخلى النصان عن عبء المجاز العربى المتوارث لصالح دلالات أعمق يحملها النصان

في ثنايا البساطة والوضوح وما يبدو مباشرا " هاهو ذا الأخضر بن يوسف أمام مهمة أكثر تعقيدا مما كان يظن .... " ، و " كما لابد ستعيد النظر في أولئك الذين يطاردون جامعي الكتب ويزجون بهم خلف أسوار لا تشبه سور الأزبكية.... " . قد يحتار المدرسيون كثيرا في العثور على ما يجعل النصين " شعرا "خاصة في المقاطع النثرية ، ولابد سيحتارون أكثر في العثور على سر قدرة القصيدتين على أسر العالم الشعري دون الاستعانة بالآلات الضخمة التي صنعها فحول الأسلاف.

٤) أعرف أن القدرة على امتصاص الثقافة (الواقع) على مستوى الغريزة والتفرد والتخلي عن الذاكرة الإيقاعية والذاكرة المجازية والحفريات اللغوية ، أعرف أن كل هذه الأمور ليست وصفة معملية لصناعة قصيدة جيدة ، أولا لأن هذه الوصفة ربما لن توجد أبدا ، وثانيا لأن القدرة على الامتصاص والتفرد والتخلي هي في الحقيقة قدرة على " **النفي** " . لكن ربما أستطيع أن أقول : لا يستطيع الشاعر العظيم أن ينتج قصيدة عظيمة بدون هذه القدرة على النفي ، وهكذا فعل سعدي يوسف ، وهكذا فعل أحمد طه.

٧

وإذا كانت إبداعات الوعي القديم ضمن الجماعات البدائية تذهلنا " بسيولة الخيال الحرة ، وبتشكيلات عجيبة ومفرطة التشوه ، وكذلك بتداعيات بالغة " الجرأة " ، بالجمع بين ما هو تافه وما هو عظيم ، أي بما لم يحلم به أكثر المبدعين تطرفا في القرن العشرين ، والحقيقة أن الإنسان القديم لم يكن بحاجة لأي جرأة أو جهود من أجل خلق تداعيات حرة " (٢٣) ، فربما يعود ذلك لقدرة غريزة قوية على الإفلات من سيطرة أنا عليا ضعيفة. وإذا لم يكن الإنسان القديم بحاجة إلى الجرأة لخلق تداعيات حرة ، فإن الشاعر المعاصر في حاجة إلى الجرأة والجهد العظيم لتنحية الأنا العليا ومحاولة إبداع فن أصيل يعتمد على النسيان لا الحفظ.

هوامش

١- سورة **الصافات** ، آية ٣٦ .

٢- Harold Bloom , *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 1975) , pp. 6-7.

٣- ابن منظور ، **أخبار أبي نواس** (القاهرة : ١٩٢٤)، ص ٢٦٦ - ٢٦٧.

٤- جان بول سارتر ، **الكلمات** ، ترجمة خليل صابات (القاهرة :الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦)، ص ١٩ .

٥- عبد الفتاح كيليطو ، **عن الكتابة والتناسخ : مفهوم المؤلف في الثقافة العربية** ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي (الدار البيضاء :المركز الثقافي العربي،١٩٨٥)، ص ٨٣ .

٦- سارتر ، **المصدر السابق** ، ص ١٧-١٨ .
٧- كيليطو ، **المصدر السابق** ، ص ٢١-٢٢ .
٨- اتحاد الأطباء العرب ، **المعجم الطبي الموحد** ، إنجليزي - عربي - فرنسي ، (دمشق : دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ،١٩٨٤).
٩- **المصدر السابق** .
١٠- راجع:
William Pryse - Phillips and T.J. Murray, *Essential Neurology* (Garden City, New York : Medical Examination Publishing Co., 1982), pp. 199-200.

ومن الواضح أنني أتجاهل حالات النسيان المرضى ، فهو ليس موضوعنا .
١١- راجع:
M.W. Eysenck, "Human Memory", in *Scientific Basis of Psychiatry* , edited by Malcolm Weller (London: Bailliére Tindall, 1983), p. 334.
١٢- راجع:
Harold Bloom, op.cit., p.7.
١٣- راجع:
Ibid., p.71.
" الشاعر في مرحلة الإعداد " لنقل الكلمة المستخدمة هي ephebe وكانت تطلق على الشاب الإغريقي الذي يتلقى تدريبا عسكريا يؤهله للمواطنة الكاملة (عن المورد).
١٤- راجع:
Ibid., p.80.
١٥- توماس مونرو ، **التطور في الفنون** ، ترجمة محمد علي أبو درة ، لويس اسكندر ، عبد العزيز توفيق (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١) ، الجزء الثالث ، ص ٢١.
١٦- جورج لوكاتش ، **دراسات في الواقعية الأوروبية** ، ترجمة أمير اسكندر (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢) ، ص ٤٣ -٤٤.
١٧- **المصدر السابق** ، ص ٤٤ .
١٨- هنري أرفون ، **الجمالية الماركسية** ، ترجمة جهاد نعمان (بيروت :منشورات عويدات ، ١٩٨٢) ، ص ٤٤.
١٩- ربما لا يبدو المجال مناسبا لتفصيل العلاقة بين "**الأنا العليا**" superego و"الغريزة" id كما يصورها التحليل النفسي .
٢٠- سعدي يوسف ، **الأعمال الشعرية ١٩٥٢ - ١٩٧٧** (بغداد :مطبعة الأديب ، ١٩٧٨) ، ص ٦١ - ٦٦.
٢١- أحمد طه ، " ٣١ ديسمبر وحكاية " ، توجد ضمن قسائل أنور كامل (٣٨). تم نشرها في مجلة **أدب ونقد** ، عدد ٦ (أغسطس ١٩٩٠) ، ص ١٠٦ .
٢٢- عن توماس مونرو ، **مصدر سابق** ، الجزء الأول ، ص ٨٠ ، والعبارة لهكسلي .
٢٣- غيورغي غاتشف ، **الوعي والفن** ، ترجمة نوفل نيوف (الكويت :سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،١٩٩٠) ، ص ٢٤.

ملاحظات حول شعر العامية المصرية في السبعينات

ماجـد يوسـف

أظنُّ - وليس كلُّ الظنّ إثما على أية حال - أن الحديث عن شعر العامية المصرية بشكل عام، وما انتمى منه إلى تيار التجديد السبعيني بشكل خاص، يشابه من كل الوجوه، الضرب في تيه ملتبس، أو الخوض في بيداء مجهولة وشاسعة بل وملغومة أيضا، وهذا القول ليس من قبيل المبالغات المعتادة في مثل هذه الحالات من أصحاب قضية ما إذا أرادوا إسباغ أهمية معنية على قضيتهم، بل لعله لايعدو الحقيقة التي تحظى بقدر كبير من الإجماع عليها والاتفاق حولها.. ويكفي المرء تأكيداً لهذه الحقيقة أنه لن يجد - وإن لجَّ في البحث، وبعد كل هذا العمر الطويل نسبياً للتجربة بتنويعاتها المتميزة والمتباينة - أية مستندات نقدية مفيدة أو شاملة أو مضيئة لجانب أو أكثر من جوانب وأبعاد ومسائل هذه القضية الشائكة، بله جوانبها جميعاً، ولن يخرج من بحثه الطويل إلاّ بمقدمة هنا ومؤخرة هناك، ومجموعة من التعليقات المبتسرة أو التناولات السريعة أو المتابعات الصحفية، التي لاتغني جميعها، ولاتفلح في تقديم رؤية نقدية شافية لكل ماطرحه - ويطرحه - شعر العامية المصرية عبر رحلة تطوره التاريخي وحتى الآن من قضايا واجتهادات.

ولهذه النتيجة الأخيرة (المؤكدة) أسبابها التي لاتعدو في جوهرها - كما أتصور - سيادة نظرة أدبية (رسمية) لهذا الشعر، تضعه في مرتبة ثانية، أو في درجة أقل من تلك التي يوضع فيها - في العادة - أدب الفصحى وشعرها، ورغم أن هذا الموقف المتوارث (التاريخي في وقائعه واللاتاريخي في دلالاته ومضمونه) لن يعدم استثناءات قليلة لهذه النظرة الظالمة والسائدة في التعامل مع هذا الشعر ، إلاّ أن هذه الاستثناءات لم تفلح - حتى الآن على الأقل - في إجراء تحويل رئيسي وتعديل أساسي في هذه النظرة المهيمنة والقاصرة في الوقت نفسه لشعر العامية المصرية.

وأتصور أن التحليل العميق والتاريخي لهذا الموقف لابد له من درس العلاقة المتواترة والمتوترة بين الأدبين الرسمي والشعبي من ناحية، ومن قياس المسافة بين كل منهما والسلطة القائمة في كل عصر، والسلطة هنا لاتعني السلطة السياسية فقط، وإنما السلطة الأدبية أيضاً، من ناحية أخرى، وإلى تأمل دلالة أن الأدب الشعبي كان - في معظم الأحيان - خارجاً على القانون الأدبي السائد للإبداع، وناتئاً عن المواصفات الرسمية للفن، ومنفلتاً من المعيار المتعارف عليه للشعر، وأقوى التصاقاً بناسه وشعبه، وأكثر تحرراً وجرأة في أخيلته وصوره وتراكيبه و" تقنياته" ومن ثم أكثر "حداثة " وتجديداً من الأدب الرسمي من ناحية ثالثة، بل إن هذا التأمل نفسه لابد له أن يقودنا إلى ملاحظة أن هذا الأدب الشعبي كان غالباً أدب "إعتراض" في شكله ومضمونه في مقابل أدب "الاتساق" الرسمي

فى الشكل والمضمون. ولعلنا لو انطلقنا من هذا المنظور إلى الإطلالة على شعر العامية فى مشهده المعاصر، لكنا أقدر على فهم تطوره المتسارع الخطى متحرراً لامن شرنقته الزجلية استشرافاً لآفاقه الشعرية الأولى على أيدى فؤاد حداد وصلاح چاهين فقط، وإنما لانطلاقه بعد ذلك - فى الستينات - إلى آفاق أكثر رحابة و(شعرية) من تلك التى وقفت عندها طويلاً القصيدة الفصحى المجددة فى نفس الفترة.

وربما يعود السبب الجوهرى فى ذلك إلى أن شعر العامية فى تطوره وتجدده واندفاعه للأمام، لم يعرف ذلك التقديس - الخفى أو المعلن - للتقاليد المتوارثة فى نوعه الأدبى بمثل ماعرفت الفصحى حتى فى طورها التجديدى فى الخمسينات والستينات، ويكفى للتدليل على هذه الحقيقة تأمل شعر سيد حجاب مثلاً فى أوائل الستينات ومقارنته بشعراء الفصحى المجددين فى نفس الفترة، وسندرك ببساطة أن وعى شعراء الفصحى من التجديد فى هذه المرحلة لم يتجاوز - إلا فيما ندر - مسألة الشكل، وكسر العمود التقليدى، وإن ظلت قصيدتهم - فى معظمها - تدور فى مدارات واقعية فجة أو رومانسية ثورية هشة فى أحسن الأحوال، بينما حلقت قصائد حجاب لآفاق أكثر شاعرية، واقتربت بدرجات أكبر من جماليات الشعر الحديث كما عرفته حساسية العصر كله، ومن ثم فقد أدرك حجاب معنى للثورية فى الشعر أكثر عمقاً ونفاذاً من ذلك الذى قصر عن الوصول إليه كوكبة شعراء الفصحى المجددين فى نفس تلك الفترة (١). ولم تستعد قصيدة الفصحى المجددة حيويتها الحداثية وعافيتها الشعرية إلا فى السبعينات على أيدى الجيل الذى سمى بجيل السبعينات فيما بعد (٢).

ومن الطريف فى هذا السياق، وقد يكون ذا دلالة ما، أننى حينما بدأت تجربتى فى كتابة الشعر فى أواخر الستينات، كتبت القصيدة الفصحى ولكننى ولفترة طويلة لم أستطع أن أخرج بها من إسار الأفق الشائع والمبذول لقصيدة الفصحى فى هذا الوقت، ولم أتمكن خلال ذلك من العثور على صوتى الخاص والمتفرد، بينما حدث هذا على الفور - فيما أظن - بمجرد اتجاهى لكتابة الشعر بالعامية، ومع أن هذه الملاحظة فى حد ذاتها قد لاتقوم دليلاً على شىء، إلا أنها - من وجهة نظرى - قد تعنى - وإن لم أعِ ذلك تماماً فى هذا الوقت - أن العامية بحكم تراثها المتحرر دوماً من القالب والأقنوم والقواعد والتقاليد الحديدية، والتى كانت شبه مقدسة فى الفصحى برغم محاولة شعراء الفصحى فى ذلك الوقت الخروج ولو نسبياً على ذلك، كانت أقدر على حمل انطلاقى إلى آفاق أرحب ومدى أوسع وفهم أعمق لماهية الشعر واقتراب أدق من جوهره، تلك المهام التى أنجزها شعراء جيلى بعد ذلك فى قصيدتهم بالفصحى، ومن هذه النقطة، كان من الطبيعى أن تتواشج قصيدتى بالعامية مع شعراء الفصحى من جيلى لاتحاد الفهم للشعر، والتصور الحداثى له، والإدراك المشترك لجوهره، والوعى المتزامن والمتزامل بمعنى وطبيعة القصيدة الحداثية الجديدة (٣). وأتصور - برغم وحدة المنطلق لشعراء السبعينات المجددين فى الفصحى والعامية - أن المشاكل المطروحة على شاعر العامية، والتحديات التى كان لابد له من مواجهتها فى تقديم قصيدة عامية حداثية، مشاكل وتحديات ذات طبيعة خاصة، ربما كانت أكثر تعقداً وتراكباً - فى بعض وجوهها - من تلك المطروحة على زميله شاعر الفصحى المجدد.

فقد كان على شاعر العامية المجدد ابتداء، إثبات (ومن خلال قصيدته وحدها) بطلان عدد من المقولات الشائعة والراسخة، التى ربطت طويلاً ربطاً ميكانيكياً وبديهياً (وإن كان من نوع البديهيات الكاذبة والخادعة) بين هذا الشعر المكتوب بلغة "عامية"، أى بلغة الجماهير العريضة، وبين سهولة مأتاه وقرب مقاصده ومباشرة معطياته وبساطة تناوله،

باعتباره مكتوباً باللغة العامية (الدارجة) التى يتبادلها الناس فى أحاديثهم اليومية، ويدبرون بها شئون حياتهم وحاجات معاشهم .. إلخ !! هذا من ناحية اللغة ..

وقد استلزمت هذه البديهية المغلوطة بالطبع، بديهية أخرى لاتقل عنها خطلاً وخلطاً من ناحية الموضوع - إذا جاز لنا هذا التبسيط - ترى أن القصيدة المكتوبة بالعامية لابد أن تكون مرآة واضحة ومباشرة تنعكس عليها مشاكل الناس وقضاياهم الملحة وطموحاتهم الآنية وآمالهم الاجتماعية فى التغيير والتطور .. باعتبارها معطى أو شكلاً جاهزاً باستمرار - وأسرع من غيره - لمتابعة أحداث الواقعين الاجتماعى والسياسى الساخنة قبل أن تبرد، وتقديم رأى شعرى فورى فى هذه الأحداث بلغة الناس (العامية) !! .. وللأسف، فقد سقط فى رداءة هذا المفهوم، وابتسار هذا الطرح، عدد هائل من شعراء العامية، وكان من الممكن - لبعضهم على الأقل - لولا سيادة هذه الرؤية الأحادية أن يقدموا قصيدة عامية حقيقية وجيدة بالفعل، لولا - كما أشرت - السطوة البالغة لهذا التصور المجزوء.

وكان الرد الجاهز باستمرار على أى إدراك مغاير لطبيعة القصيدة المكتوبة بالعامية من قبل هؤلاء الشعراء ومن لف لفهم من النقاد .. لماذا لايكتب صاحب هذه الرؤية المغايرة (الحداثية) التى تباين تلك النظرة القاصرة وتختلف معها، لماذا لايكتب بالفصحى ؟ وماضرورة، أن يكتب بالعامية - لغة الناس والجماهير - قصيدة لايفهمها الناس ولاتستوعبها الجماهير ؟! .. فى قصر - غير واع ربما - لضرورة الحداثة على الشعر المكتوب بالفصحى !!.. وكأنهم لايتصورون بالتالى أية علاقة بين العامية والحداثة كنتيجة لازمة ومترتبة على هذا الموقف المتعنت.

وكان فى تصورهم أيضاً، أن الحداثة من حيث هى استشفاف أكثر جوهرية وبؤرية للواقع المعاش وللحظة التاريخية، تشكل تعارضاً لابد منه مع آمال الجماهير وأهدافها وطموحاتها، وليست - كما هى بالفعل - وعياً أكثر عمقاً، وأبعد أثراً، وأقوى نفاذاً، وتعبيراً أكثر جوهرية وقيمة عن هذه الآمال والأهداف على مستوى الشعر والفن.

واشتعلت معركة كبيرة فى ميدان الشعر المكتوب باللغة العامية، أظن أنه لم يخفت أوارها حتى الآن بين كلا الجانبين، ومع أن هذه الإشكالية قد حسمت بشكل كبير لدى شعراء الفصحى الحداثيين، ولكنها - للآن أيضاً - لم تحسم بنفس القدر - بالنسبة لشعراء العامية الحداثيين، أو- على الأقل - أصحاب الرؤية المغايرة للمعسكر الديماجوجى المتعسف سالف الذكر.

ولعلنا لانضيف جديداً فى هذا السياق إذا قلنا أنّ العامية بماهى أداة فنية، وأكثر من مجرد لبنات فى بناء عمل فنى (القصيدة) ليست هى بحال - بهذا الاعتبار - تلك اللغة اليومية الشائعة الدارجة التى يستعملها الناس فى شئون معاشهم، وبالطبع فأنا لا أنفى كل علاقة لها بلغة الشعب وبتراث هذه اللغة الطويل والممتد والثرى أيضاً، ولكننى فقط أشير إلى طبيعتها المتجاوزة لهذا البعد الواحد داخل القصيدة المكتوبة بهذه اللغة عموماً، والحداثى منها على وجه الخصوص وهذا التحديد لايعنى المفارقة أو الاستعلاء، وإنما مجرد وعى الطبيعة الخاصة للفن، وأظن أنه من البديهيات المفروغ منها أن اللغة - أى لغة - حينما تعمل فنياً لاتكون نفس اللغة اليومية المستخدمة فى الواقع فالاستعمال الفنى أو الجمالى للغة يباين الاستعمال العملى لها.. وهنا بالتحديد تبرز إشكالية من أكبر إشكاليات الشعر المكتوب بهذه اللغة، ويصبح بالتالى، شاعر العامية الذى يجهد للدخول بقصيدته إلى آفاق أكثر عمقاً ورحابة و"حداثة" شاعراً نابياً عن السياق العام الذى مازال ينظر للشعر المكتوب

بالعامية نظرة قاصرة ومحدودة.

ومن هذا المنظور يصبح الوعى الصحيح لشاعر العامية بتراثها وتقاليدها وتكنيكاتها، وعياً مهدفاً من أجل تطوير هذا التراث وتلك التقاليد بما يتمشى مع ضرورات الفهم الحداثى للشعر، لا وعياً مستسلماً لنفس المعطيات المتواترة لهذا التراث، وتلك التقاليد المتكررة له، وإلاّ انتفت عملية التطور برمتها من الأساس.

وفى هذه الجزئية، لا أملك أن أدعى امتيازاً خاصاً للعامية على مستوى الفكر الشعرى الحداثى، وإنما تصدق على هذا الطموح المشروع نفس المقولات التى تقال على القصيدة الفصحى فى عملها لتطوير نفسها ووعى عصرها ولحظتها التاريخية، والتعبير عن كل ذلك تعبيراً حداثياً مغايراً ومتغيراً باستمرار.

***

لم يؤثر المشهد الفاجع بعد ١٩٦٧ فى أحد قدر تأثيره فى جيلنا الذى نشأ وترعرع فى ظل أطروحات "الثورة" ومقولاتها وطموحاتها الوطنية والاجتماعية، فبينما شكلت "الثورة" فى وعى الأجيال السابقة علينا مجرد فترة أو مرحلة أو "جزء" من فترات ومراحل سبقتها فى تاريخنا ونضالنا الوطنى الحديث، وكانوا - بهذا الوعى - قادرين باستمرار على رصد ماللتجربة وماعليها، ووضعها بذلك فى سياقها الصحيح من التاريخ النضالى للشعب المصرى .. كانت هذه المرحلة بالنسبة لجيلى وبكل ماطرحته سياسياً واجتماعياً وثقافياً هى كل (أو معظم) مانملكه من رصيد ووعى بالتاريخ والنضال والثقافة، وبدون إدراك كبير حتى لسلبيات التجربة التى كانت تتلاشى باستمرار فى صخب إلحاح الضجيج الإعلامى فى هذا الوقت !. وكان طوفان ١٩٦٧ هو الضوء الساطع والكاشف لكل التناقضات المأساوية التى عمينا عنها طوال هذه السنوات، التى كانت على كل حال سنوات تكوين أولى بالنسبة لجيلنا كله (٤) .

ولقد أحدث هذا الزلزال، من ضمن ماأحدث - على كل الأصعدة المادية والقيمية والروحية فى وجدان الشعراء الشباب - تقويضاً وانهياراً لكل المفاهيم الشعرية السائدة فى هذا الوقت، والتى عبرت عنها فى العامية أصدق تعبير وأوضحه أغانى وقصائد صلاح چاهين وفؤاد حداد التى هتفت للتجربة الناصرية وغنت لها طويلاً، وقدمت فى النهاية قصيدة بالعامية خرجت من أهاب زجليات بيرم التونسى حقاً، ووضعت يدها بالفعل على أول طريق يتجه نحو مفاهيم أكثر تقدماً فى بناء قصيدة بالعامية ولكن هذا التطور الجزئى لم يخرج عن أبعاده الخام الأولى التى احتوت على كل مباشرة المحاولات الافتتاحية، مضافاً إلى ذلك مااعتور هذه المحاولات الأولية من قصور فى الفكر الشعرى لاشك فيه، لم يتجاوز التغنى الرومانسى بالوطن .. تاريخه ونضاله، وأعلامه ورموزه، وشوارعه وحواريه، ومدنه وقراه، وطوائفه وشرائحه... إلخ (أعمال فؤاد حداد) .. أو شعر التأمل والتعجب والحكمة (أعمال صلاح چاهين).. وظل الحس المسيطر لدى جيلى أن الكارثة - على مستوى المجابهة الشعرية والتصدى الفنى - أفدح من أن يوازيها "التغنى" بالوطن رومانسياً كان أو غير رومانسى، وأبشع من أن يحتويها شعر الحكمة ورصانة التأمل!.

كنا نشعر أن هذا الزلزال يبحث عن مكافئة المزلزل على مستوى الشعر، ذلك

المكافيء الذى كان عليه أن يقلب الأرض من أعماقها، ويحرث التربة من جذورها، ليقيم على أنقاض كل ذلك مداميكه الجديدة التى تخرج بالقصيدة العامية من دوائرها الصغيرة المحدودة المغلقة بالأغراض المسبقة من غناء وتأمل وحكمة.. إلخ، إلى دوائر أكبر مفتوحة باستمرار على احتمالات واسعة وغير محددة أو محجمة سلفاً !.

كنا نبحث بشوق لاعج عن ذلك الحجر الجريء الذى يُلقى فى مركز البحيرة الآسن والساكن معاً، فيعد بدوائر متتابعة ومفتوحة ومتسعة باستمرار لا نهاية لاحتمالاتها المتنامية أبداً.

كنا باختصار نبحث عن قصيدة جديدة مكتوبة بالعامية.. قصيدة تستخلص لنفسها أنقى وأرفع مافى تراثها الشعبى من أخيلة جريئة وصور جديدة وطزاجة عفوية وسخونة بدئية لم تعرف حذلقات الصناعة، وتأنقات التعمل المدعاة، وتحتوى فى نفس الوقت على كل ماتحمله مفردات لغة الشعب من زخم واكتناز بالتجارب والمحن والنضال الطويل، مع استفادة من الفصحى فى أقصى نقاط غناها لخلق مزاوجة وممازجة عضوية لاتعسف فيها بين اللغتين، يؤطر كل ذلك وعى بماهية الشعر الحديث على إطلاقه، المنبجس بالضرورة من وعى بماهية الواقع وتراكبه وتعقداته، يرفد كل ذلك إدراك حاد لخصوصية الوطن محدداً بمجمل علاقاته وملامحه السياسية والاجتماعية والثقافية فى تجادلها وجدلها لصنع قسمات اللحظة التاريخية لواقع الأمة التواقة للنهوض.. نشدانا لبناء شعرى مغاير وخارج على القانون بالمعنى الاستطيقى لا الأخلاقى. أما عناصر هذا البناء كما أشار إلى بعضها عبد الغفار مكاوى فى كتابه المترجم عن الشعر الحديث : "..فهى وضعه للخيال فى مكان الواقع، وتأكيده لحطام العالم لا لوحدته ومزجه بين عناصر متنافرة وناشزة، وتعمده الاضطراب والتشويه، وتأثيره السحرى عن طريق الغموض والألغاز وسحر اللغة، وإغرابه لكل مألوف أو معتاد، وإيثاره للتفكير الرزين المحسوب الشبيه بالتفكير الرياضى، واستبعاده للعاطفية الساذجة أو ماسوف نسميه فيما بعد بالنزعة البشرية وغياب مايسمى بشعر الإلهام أو الشعر المباشر، وطغيان المخيلة الخلاقة التى يسيرها العقل والوعى، وتدمير نظام الواقع والأنظمة المنطقية والانفعالية المألوفة، واستغلال الطاقات الموسيقية فى اللغة إلى أقصى حد ممكن، والاعتماد على الإيحاء بدلاً من الفهم، وإحساس الشاعر بالتوحد والتميز وتزاوج التعبير الشعرى مع التأمل المستمر فى هذا التعبير، أى تلازم الشعر وفن الشعر..." (٥). إلى آخر العناصر التى حددها مكاوى، والتى قد نختلف أو نتفق حول بعضها اتفاقاً أو اختلافاً كبيراً أو صغيراً، ولكن لاشك أن هذه المواضعات لبعض عناصر البناء فى الشعر الحديث تبقى فى خطوطها العريضة هى الصيغة الأكثر تماساً مع ماتصورناه وطمحنا إليه كشعراء جدد.

***

عثرت على ضالتى - شخصياً - فى شعر سيد حجاب الذى كان أقرب شعراء العامية إلى نفسى فى هذا الوقت، وأقربهم - وهذا هو الأهم - إلى التصور الذى أطمح إليه والفهم الذى أنشده وأقبله للقصيدة المكتوبة بالعامية، فهنا، ليس ثمة ذلك " الزعيق" الذى ارتبط إلى حد الإغراق بكل شعر يكتب بالعامية، وهنا وعى حميم بلغة الشعب فى مستوياتها الأكثر طزاجة وحيوية ورفعة واتكاءً على الفلكلور فى أنقى مناطقه وأقصى فعاليات خياله المتحرر والمفاجيء بجدة صوره وسخونة أخيلته البكر الجديدة واللافتة، وهنا

وعى حاد بماهية الشعر المعاصر عند أعلامه الأوروبيين فى نفس الوقت، وعلاقة حميمة ومتضافرة فى القصيدة بالفصحى ومفرداتها التى تطوع فى داخل سياق العامية بلا تعمل ولاعسف، وهنا - وهذا هام - رؤية للواقع وتناقضاته أكثر عمقاً ونفاذاً من مجرد السطح المتاح. وكانت تجربة سيد حجاب فى ديوانه صياد وجنيّة هى المفتاح السحرى الذى فتح لى الباب على مصراعيه للعمل على استكمال هذا الإنجاز المتميز فى العامية والانطلاق منه والبناء عليه.

لكل ذلك كان سيد حجاب كما قال صادقاً غالى شكرى منذ وقت مبكر: "..أقرب شعراء العامية المصرية إلى مفهوم الرؤيا الشعرية الحديثة، وهو أقربهم فى نفس الوقت إلى المدلول الثورى المعاصر لهذه الرؤيا، فهو يستخدم الأسطورة القديمة حيناً، ويصوغ الأسطورة الحديثة أحياناً، وهو يحافظ على أوزانه حقاً، ولكن فى حدود التحرر الداخلى لرؤياه الشعرية، وهو إيديولوجياً يقف فى مدرسة واحدة مع أبناء جيله من الشباب الثورى المناضل، ولكن إيديولوجيته لاتحاصر شعره بمناطق محرمة من مناطق التجربة الإنسانية، فالجوهر المتقدم للعمل الفنى لايضطره إلى توسيد تجربته الشعرية بظلال حتمية من واقع الطبقات الكادحة ومشكلاتها الاجتماعية، وإنما هو يعى أولاً أن الفكرة السياسية أو الدلالة الاجتماعية ليست إلاّ عنصراً من عناصر العمل الشعرى لاسبيل إلى الانفراد به فنياً، إلاّ إذا تورم العمل من أحد جوانبه تورماً يؤكد فساده، كذلك يعى سيد حجاب أن العلاقة بين الطبقات الشعبية والجوهر المتقدم للفن ليست علاقة آلية أو شكلية، فربما كانت هموم المثقفين البعيدة عن الالتصاق المباشر بالعمال والفلاحين، أكثر تجسيداً لهذا "الجوهر" من هنا تتسم تجارب سيد حجاب بالتحرر والانطلاق إلى أكثر الآفاق رحابة وعمقاً، واقتراباً من ثورية الشعر الحديث.."(٦).

وكانت نبوءة غالى شكرى فى كتابه المشار إليه، أقرب النبوءات النقدية إلى الصحة حينما أنهى حديثه عن سيد حجاب بقوله: "..والمأمول إذن هو أن يبرز الاتجاه الذى يقوده الشاعر سيد حجاب كواحد من الاتجاهات الرئيسية فى شعرنا الحديث، لأنه أولاً، يتبنى الرؤيا الشعرية الحديثة التى تزاوج بين مرحلتنا الحضارية برؤيتها الفكرية للواقع والفن، وبين أحدث منجزات التكنيك الشعرى فى إنتاج الشعراء الاشتراكيين الكبار من أمثال أراجون وإيلوار ونيرودا، وبين أصالة التراث الشعبى فى مصر على مدى تاريخها الطويل"(٧).

وهنا لابد أن أسجل أنه فى مراحل تالية - فى الثمانينات تحديداً - أخذت قصيدة حجاب تتراجع بدرجة أو بأخرى عن دورها الريادى ذاك الذى لعبته بجدارة، وتبتعد بالتدريج عن معظم العناصر التى صنعت تميزها الباكر، ربما لاستغراق حجاب الكامل فى مناخ الأغنية والمقدمات الغنائية للمسلسلات التلفزيونية والأغانى المصاحبة للأفلام السينمائية والأعمال المسرحية والتمثيليات الإذاعية.. إلخ، وفرض عليه هذا الاستغراق تراجعاً فى كثافة قصائده التى عهدناها فى البداية، وفى عمقها وتراكب رؤاها، ولعل إطلالة سريعة على قصيدته فى رثاء صلاح جاهين مثلاً - وهى آخر قصيدة فى الجزء الأول من أعماله الكاملة والمؤرخة فى صيف ١٩٨٦ - أن تكون دالة دلالة قاطعة على مانقول.. فهنا فقدت قصيدة حجاب عناصر تميزها السابقة، وعادت لتقع فى فخاخ الحكمة القريبة والتأملات السهلة، بما انسحب على بنائه للقصيدة بمنطق التراكم - المتجاور حيناً والمتتابع أحياناً - وهو بناء أحادى الاتجاه فى معظم الأحيان، لا بناء جمالياً يقيم مجموعة من العلاقات الجدلية - فنياً - بين عناصر القصيدة الفاعلة، ليعطى كل ذلك فى النهاية نتيجة كلية أقرب إلى تقديم "الرأى" لاتفجير "الرؤية"، وهو ماأتمنى أن يكون نكسة عارضة فى مسيرة سيد حجاب، هو قادر على أن

يخلص منها بقدر خلوصه من الأغانى وإخلاصه للشعر.

ولا أنكر فى هذا السياق - ولا أستطيع - استفادتى اللا محدودة بالطاقات الموسيقية العالية التى احتواها شعر فؤاد حداد، وقدرته المعجزة والمتفردة على تفجير هذه الطاقات الموسيقية من مفردات لغة عامية تبدو لأول وهلة خالية من أى طاقة موسيقية حتى تلمسها أصابع هذا الفنان الساحرة، ولكن هذه الخاصية الموسيقية لدى فؤاد حداد اقتصرت على نفسها، أو انحصرت فى دائرة صغيرة لا تتجاوزها بمعنى آخر، لم تكن عنصراً فى سياق أشمل تتألق به تألقاً كلياً فى إطار بناء محكم للقصيدة برمتها، وإنما ظلت نوعاً من التألقات المتناثرة هنا وهناك داخل قصيدة سادها بالدرجة الأولى الغنائية و" التسلطن " وبذلك ظلت موسيقى فؤاد حداد نوعاً من الطرب الشرقى المذهل بتقنيته العالية حقاً، ولكن فى قبضة رؤية قاصرة بل ومجزوءة وإن خلص من ذلك لحد كبير فى أعماله الأخيرة.

ولا أنكر أيضاً - ولا أستطيع - الاستفادة من تأملات صلاح جاهين التى فتحت الباب واسعاً على مصراعيه لاقتحام مجالات للعامية لم يسبق اقتحامها، تقترب فيها القصيدة المكتوبة بالعامية من آفاق " الشعر " درجات، وإن عاب هذه التأملات أيضاً، انها لم تصل إلى تخوم " الرؤيا " الكلية الشاملة من الشاعر لعصره وواقعه وبالتالى قصيدته، ولذلك فلم يكن من المستغرب أن يكتب صلاح جاهين تأملاته ورباعياته المليئة برصد سلبيات الواقع، فى نفس الوقت الذى كان يكتب فيه أغانيه وأهازيجه الطافحة بالتغنى بالواقع رغم سلبياته العديدة التى رصدها هو نفسه فى قصائد أخرى وفى نفس الفترة ! بلا أى حس بالتناقض الفكرى والرؤيوى والدلالى بين الأداءين، وبما يعكسه كلا الموقفين من رؤيتين متعارضتين منفصمتين داخل الشاعر نفسه .. أوقعتاه فى ذلك الحس المأساوى بالفجيعة والاكتئاب فى نهاية الأمر!

***

هل نخلص من هذه الإلمامة السريعة جداً إلى مجموعة من النقاط المحددة لطبيعة القصيدة العامية (الجديدة) كما تصورتها وحاولتها - وأحاولها - مع نفر من أبناء جيلى.

..ففى اطار المنظور السابق

١- لا أرى أن العامية عاجزة أو قاصرة عن حمل الشعر إلى أى أفق يستطيع الشعر - أى شعر مكتوب بلغة غيرها - أن يصل إليه، بل هى قادرة على هذا الوعد بقدر وعى شاعرها بالإمكانات الواسعة لأداته، وفهمه الشامل والعميق لها، وأن اللغة العامية فى حد ذاتها ليست أعجز بحكم تراثها - كما يدعى البعض - عن الوصول إلى رؤية حداثية للشعر وبه فى آن معاً، فقط، على شاعر العامية الحديث تشرب المعطيات الفلكلورية المصرية، والتشبع والامتلاء بميراث التجربة الشعبية الشعرية الحية فى أصولها العميقة، واستيعاب وعيها التاريخى المتراكم بالواقع، خصوصاً فى حال حسها الدافق بالديمومة، وزخمها المؤار بشهوة الحياة، ومتعة الوجود، بما يعطى رؤاه على هذا المستوى وعياً حاداً كالشفرة - أو يجب أن

يكون كذلك - بالمناطق الأكثر خصوبة وطزاجة من هذا التراث، ليعمل على سريان هذه العناصر سرياناً طبيعياً وتلقائياً فى دماء عالمه الشعرى من أجل الوصول إلى مذاق جديد وطازج لتجربة شعرية كاشفة وفاتحة لآفاق لم يسبق لها فى الإبداع والتذوق معاً، مستهدفاً الإثراء غير المحدود للوجدان المصرى التواق للخروج من القوالب الميتة فى التعبير والاكلشيهات التابوتية فى التلقى التى أوشكت أن تخنق الحس بالطزاجة والبكارة وخصوبة الشعر لدى جماهير الشعب، وبذلك يعيد شاعر العامية لناسه لذة اكتشاف العالم، وفرحة الدخول فى مغامرة اقتحامه مع الشاعر، أو بمعنى آخر يعيد الشعر إلى الناس، والناس إلى الشعر.

٢- إن اللغة العامية فى الشعر تخرج من أهاب اللغة الدارجة، لاتتنكر لها وتتبرأ منها، وإنما ترفعها إلى آفاق أوسع وإلى مدى أكبر، وإلى سماوات أرحب، واللغة لدى شاعر العامية تاريخية، بمعنى أنها إمكانية مفتوحة باستمرار للتطوير والتغير، وديناميتها المفترضة هذه لاتتم بمعزل عن جدل التطور الاجتماعى وتبدلات الواقع، ومن ثم فلا معنى لتجارب شكلية أو إستاتيكية فى هذا الشعر، تعاود المرة تلو المرة اجترار أشكال مصمتة عفى عليها الزمان. .فالعامية المعاصرة حضور إبداعى وفنى فعال فى قلب اللحظة الزمنية المعاشة، وهى بذلك تخرج عن أن تكون مجرد ترديد أجوف للواقع، وإنما هى واقع معادل للواقع، له حضوره المكافئ واستقلاله النسبى المتميز، ولا تعود القصيدة العامية فى هذا المنظور مجرد كلمات، وإنما تجابهات واختيارات ورفض لقيم وتكريس لغيرها وهى فيما تدع وفيما تقبل تنسج على مهل ملامح عالم حى متكامل ملئ بالدماء، لا مجرد قرقعات لفظية وتراتبات شكلية، وهنا تصبح الكلمات أكبر من مجرد المواد أو اللبنات فى بناء عالم القصيدة، وإنما تتحول الكلمات لتصبح إشارة ودلالة على عالم أكثر سعة وعمقاً واكتمالاً، وهنا يحدث التواصل الصحيح بين التجربة/ العالم، وبين المتلقى الذى يعيد خلقها باستمرار، وهنا-أخيراً- تخرج المفردات نفسها التى قد يستخدمها أكثر من شاعر من أفق القاسم المشترك لتُخلق خلقاً جديداً مع كل شاعر أصيل .

٣ - إن المزاوجة بين العامية والفصحى فى هذا الإطار تبقى مشروعة وصحية طالما أنها لم تعد نوعاً من الترصيع الخارجى، أو المجاورة السطحية الباردة، وتبقى صحيحة أيضاً بقدر دلالتها على الانصهار الكامل بين مفردات اللغتين فى بوتقة العمل الشعرى الواحد، وكما أشار غالى شكرى " فليس المطلوب أن تمارس العامية سلطان الفصحى فتحاكيها ببغائياً فى ترديد إيحاءاتها وإنما تتبدى الأصالة حقاً فى أن تشحن اللفظة العامية نفسها بوقود تجربتها الخاصة فى معاملاتها مع الواقع ." (٨)

٤- إن القصيدة المكتوبة بالعامية لا تحوز هذا الشرف إذا استسلمت لمفهوم ينحو بها نحو الترهل والتزيد ومنطق التراكم غير المحسوب والتداعى المنفلت انسياقاً وراء سهولة معينة تخدع بها العامية لأول وهلة عند من يقفون منها عند هذا المستوى فحسب، وإن ما يُحكم بناء القصيدة هو القدرة على التخلص الصارم من هذه السيولة المتهايلة، والسهولة الأولية التى سقطت فى قبضتها القصيدة العامية لزمن طويل.

٥ - شاعر العامية ليس شاعراً من الدرجة الثانية إلاّ بقدر رضاه بذلك، وبالتالى قصر وعيه وتجربته عن الوصول به لاستشراف المنجز الحداثى فى الشعر المعاصر كله والعربى منه على وجه الخصوص.

٦ - ليس هناك فارق بين الشاعر الذى يكتب بالعامية وزميله الذى يكتب بالفصحى إلاّ فارق الأداة الفنية التى يستخدمها كل منهما، وإلاّ فارق الوعى والرؤية - متقدمة أو قاصرة - فى استخدام كل منهما لأداته، وبالتالى لا تنسحب القيمة على الشعر المكتوب بالفصحى فى حد ذاته ولا تُسحب من المكتوب بالعامية فى حد ذاتها ... وإنما تسبغ القيمة - كل القيمة - على " الشعر " فى حد ذاته لديهما، فالقصائد الرديئة تكتب بالفصحى والعامية، كما تكتب القصائد الجيدة بهما أيضاً.

٧ - الربط الميكانيكى الذى يقيم العلاقة بين العامية والجماهير، ينفى بالتالى العلاقة بين الفصحى والجماهير، وهذا غير صحيح، فكلاهما شعر يستهدف الناس فى النهاية، ولا يُغيب الواقع، ولكن الشعر الجيد على إطلاقه يتصور العلاقة بالجماهير تصوراً أرفع من هذه المعادلة المصمتة، وإنما تأتى المفارقة من أن الشعر ليس هو الواقع بحذافيره، وإنما هو الإدراك الجمالى الأكثر جوهرية لهذا الواقع .. وإن بدا، فى لحظة ما، أن ثمة تناقضاً بين هذا الإدراك الجمالى للواقع وبين استيعاب الجماهير له، فهذه المسألة مرهونة بتزايد وعى الجماهير، وتنامى علاقتها بالشعر، ولا يجب على الشاعر - وشاعر العامية خصوصاً - التضحية برؤيته الشعرية المتقدمة لحساب التواصل والوصول للجماهير العريضة، لأنه - إن فعل - فسيخسر فى النهاية الشعر والجماهير جميعاً!.

هوامش

١- لعلنا لانستثنى من هذا الحكم إلاّ الشاعر محمد عفيفى مطر.

٢- ليس من قبيل الصدفة أن أهم من لعبوا دوراً فى بلورة هذه المجموعة ورسخوا لانطلاقتها بعد ذلك كان سيد حجاب نفسه عبر ندوته الأسبوعية فى مجلة **الشباب** فى أوائل السبعينات، ومحمد عفيفى مطر من خلال مجلته **سنابل** التى صدرت فى نفس الفترة.

٣- من الممكن الرجوع بتفصيل أكثر لمنطلقات هذه التجربة الشعرية، وآفاقها وطموحاتها فى اعداد **إضاءة ٧٧**.

٤- لم يكن معظم شعراء جيل السبعينات قد بلغوا العشرين بعد فى سنة ١٩٦٧.

٥- عبد الغفار مكاوى ، **ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر** (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢)، الجزء الأول ، ص ١٣ .

٦- غالى شكرى، **شعرنا الحديث .. إلى أين ؟** (القاهرة : دار المعارف بمصر، ١٩٦٨) ، ص ٦٦.

٧- المرجع السابق، ص ٦٨.
٨- المرجع السابق ، ص ٦٢.

ببليوجرافيا شعراء السبعينات فى مصر

رفعت سلاّم

أولاً : الأعمال الشعرية

أحمد طه :

لا تفارق اسمى ، أصوات (٥) ، طبعة محدودة * ، القاهرة ، يونيو ١٩٨١ .

أمجد ريان :

أغنيات حب للأرض ، القاهرة ١٩٧٢ .

الخضراء ، دار آتون ، القاهرة ١٩٧٨ .

أحرث وهج النخيل ، طبعة محدودة ، القاهرة ١٩٨٣ .

حافة للشمس ، طبعة محدودة ، القاهرة ١٩٨٩ .

لا حدّ للصباح ، دار الحداثة ، القاهرة ١٩٩٠ .

أيها الطفل الجميل .. اضرب ، دار الغد ، القاهرة ١٩٩٠ .
(مع مقدمة كتبها " بدر الديب ") .

جمال القصاص :

خصام الوردة ، كتاب إضاءة الشعرى ، طبعة محدودة ، القاهرة ١٩٨٤ .

شمس الرخام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٠ .

حسن طلب :

وشم على نهدى فتاة ، طبعة محدودة ، القاهرة ١٩٧٢ .
(مع مقدمة كتبها " رجاء النقاش ") .

سيرة البنفسج ، طبعة محدودة ، القاهرة .

زمان الزبرجد ، القاهرة ، دار الغد ، ١٩٨٩ .

آية جيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ .

حلمى سالم :

الغربة والانتظار (بالاشتراك مع رفعت سلام) ، طبعة محدودة ، القاهرة ١٩٧٢ .

حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض ، طبعة محدودة ، القاهرة ١٩٧٤ .

دهاليزى ، طبعة محدودة ، القاهرة ١٩٧٧ .

سكندريا يكون الألم ، بيروت ١٩٨١ .

الأبيض المتوسط ، كتاب إضاءة الشعرى ، طبعة محدودة ، القاهرة ١٩٨٤ .

سيرة بيروت ، دار فكر ، القاهرة ١٩٨٦ .

البائية والحائى ، دار الغد ، القاهرة ١٩٩٠ .

دهاليزى والصيف ذو الوطء ، دار رياض الريس ، لندن ١٩٩٠ .

رفعت سلام :

الغربة والانتظار (بالاشتراك مع حلمى سالم) ، طبعة محدودة ، القاهرة ١٩٧٢ .

وردة الفوضى الجميلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ .

إشراقات رفعت سلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ .

إنها تومىء لى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٩٩١ .

عبد المقصود عبد الكريم :

أزدحم بالممالك ، أصوات (١) ، طبعة محدودة ، القاهرة ، يناير ١٩٨٠ .

عبد المنعم رمضان :

الحلم ظل الوقت .. الحلم ظل المسافة ، أصوات (٣) ، طبعة محدودة ، القاهرة ، مايو ١٩٨٠ .

على قنديل :

كائنات على قنديل الطالعة (مع مقدمة لمحمد عفيفى مطر) ، القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦.

محمد سليمان :

أعلن الفرح مولده ، أصوات (٢) ، طبعة محدودة ، القاهرة ، مارس ١٩٨٠ .

القصائد الرمادية ، طبعة محدودة ، القاهرة ، ١٩٨٣ .

سليمان الملك ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٩٩٠ .

احاديث جانبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩١ .

محمد عيد :

طور الوحشة ، أصوات (٤) ، طبعة محدودة ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٨٠ .

محمود نسيم :

السماء وقوس البحر ، كتاب إضاءة الشعرى ، طبعة محدودة ، القاهرة ١٩٨٤ .

عرس الرماد ، دار الغد ، القاهرة ١٩٨٩ .

وليد منير :

الرعوى الذى فاجأ السهل بين الدم الضال والداكن المستحيل ، كتابات الندامة ، طبعة محدودة ، القاهرة ١٩٨٤ .

النيل أخضر فى العيون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ .

قصائد للبعيد البعيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨ .

ثانياً : كتابات الشعراء النثرية

ا ـ بيانات جماعية :

"إضاءة – ٧٧ : لماذا ؟" ، **مجلة إضاءة – ٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الأول ، يوليو ١٩٧٧ .

"صعوداً إلى الشعر .. صعوداً إلى الوطن" ، **مجلة إضاءة – ٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الثانى ، ديسمبر ١٩٧٧ .

"رجال لكل العصور "، **أصوات** (تذييل لديوان محمد سليمان : **أعلن الفرح مولده**) ، القاهرة ، مارس ١٩٨٠ .

"كلمة أولى (حول شعراء السبعينات) " ، **مجلة كتابات** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد السابع (عدد خاص بنصوص شعراء السبعينات فى مصر) يناير ١٩٨٣ .

"أمل دنقل : شاعر من هذا الزمان" ، **مجلة إضاءة - ٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد العاشر ، أبريل ١٩٨٣ .

"أزمة حداثة ، أم أزمة واقع" ، بيان بشأن مهرجان الإبداع العربى فى القاهرة ١٩٨٤ ، وقعه الكتاب الطليعيون المصريون ، أسرة تحرير " أصوات " و" كتابات " و" إضاءة " و" أدب الغد " و" مصرية " و" موقف " و" النديم " و" الواحة " .

" الكرمل ترتكب " مذبحة " شعرية" ، أصدره شعراء السبعينات فى مصر ، **مجلة القاهرة** (٣) ، ١٩ فبراير ١٩٨٥ .

" كيف يقال ما ينبغى أن يقال" ، **مجلة إضاءة-٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد ١٣ ، ديسمبر ١٩٨٥ .

" بيان رفض المشاركة فى ندوات معرض القاهرة للكتاب " (يناير / فبراير ١٩٨٨) ، وقعه الشعراء أمجد ريان وجمال القصاص ومحمد صالح ورفعت سلام وعبد المقصود عبد الكريم وعبد المنعم رمضان ومحمد سليمان ووليد منير .

"عشر سنوات من النزف الجميل " ، **مجلة إضاءة - ٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد ١٤ نوفمبر ١٩٨٨ .

٢ - كتابات فردية :

أحمد طه :

" عن شعراء السبعينيات .. الحداثة بين إرهاب الماضى وتغط الحاضر " ، **مجلة أدب ونقد** ، العدد (٢٠) ، القاهرة ، مارس ١٩٨٦ .

" من الإنشاد إلى الكتابة " ، **مجلة الكتابة السوداء** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الأول ، ١٩٨٨ .

أمجد ريان :

" خصوصية الظاهرة وخصوصية التجربة : قراءة فى ديوان **لا تفارق اسمى** " ، **مجلة كتابات** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الثامن (عدد خاص

عن شعراء السبعينيات فى مصر) فبراير ١٩٨٤ .

" ملاحظات حول المرتكزات والتطبيق : رد نقدى على رجائى الميرغنى فى دراسته "إضاءة ٧٧ .. وتجربتها الشعرية والجمالية " "، **مجلة كتابات** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد (٩) ، نوفمبر ١٩٨٤ .

" شعراء السبعينات فى مصر " (محاضرة ألقيت فى أسرة الكتاب والأدباء بالبحرين) ، **جريدة الخليج الثقافى** ، العدد ٢٢١٢ ، الشارقة ، ١٩٨٥ .

" الرؤية والجدار : قراءة فى دواوين شعراء السبعينات فى مصر " ، **مجلة الموقف العربى** ، القاهرة ، العدد ٧٧ / ٧٨ ، سبتمبر ١٩٨٦ .

" من شعراء السبعينات " ، **مجلة القاهرة** ، القاهرة ، العدد (٧٣) ، يوليو ١٩٨٧ .

" النقد الجديد وأزمة التواصل : رد على مقالة وليد منير " ، **جريدة الحياة** ، لندن ، العدد (٩٩٠٨) ، ١٩٩٠ .

جمال القصاص :

" قراءة نقدية لديوان **سكندريا يكون الألم** " ، **مجلة إضاءة-٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد (٨) ، اكتوبر ١٩٨٢ .

" جيل الظل : قراءة نقدية فى ديوان **بوح العاشق** للشاعر مفرح كريم " ، **مجلة إضاءة-٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد (١٠) ، ابريل ١٩٨٣ .

" " أعلن الفرح مولده " : تجربة شعرية جديدة " ، **مجلة كتابات** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الثامن (عدد خاص عن شعراء السبعينيات فى مصر) فبراير ١٩٨٤.

" بنية المشهد الشعرى فى ديوان **عرس الرماد** " ، **مجلة الشعر** ، القاهرة ، العدد (٥٦) ، اكتوبر ١٩٨٩ .

حسن طلب :

" فى الإمكان أبدع مما كا ن" ، **مجلة إضاءة-٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الأول ، يوليو ١٩٧٧ .

" من البارودى إلى على قنديل "، **الكراسة الثقافية** ، غير دورية ، العدد (٢) ، القاهرة ، مارس ١٩٨٠ .

حلمى سالم :

" نقد العقل الميكانيكى " ، **مجلة إضاءة-٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الثالث ، أغسطس ١٩٧٨ .

"دنقليون وأدونيسيون " ، **الكراسة الثقافية** ، غير دورية ، دار آتون ،

القاهرة ، العدد (٢) ، مارس ١٩٨٠ .

" شكل الشعر ، شكل المجتمع " ، **مجلة إضاءة-٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد (١٠) ، ابريل ١٩٨٣ .

" الحضور "الشرعي" والحضور " الشعرى " "، **مجلة إضاءة-٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد (١٢) ، فبراير ١٩٨٥ .

" شعراء السبعينات المصريين (؟) : الواقع الاجتماعي والتفسير السيكولوجي " ، **مجلة أدب ونقد** ، القاهرة ، العدد (١٧) ، نوفمبر ١٩٨٥ .

" كائنات على قنديل الطالعة " ، **مجلة إضاءة-٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد (١٣)، ديسمبر ١٩٨٥ .

" ملاحظات حول الحداثة الشعرية " ، **مجلة القاهرة** ، القاهرة ، العدد (٥٦) ، ٢٥ فبراير ١٩٨٦ .

" شعر السبعينات المصرى : أفق السكون - أفق الحركة " ، **مجلة فكر** ، القاهرة ، باريس ، العدد (٩) ، ١٩٨٦ .

" شهادة "، **مجلة الثقافة الجديدة** ، القاهرة ، العدد (٢) ، نوفمبر ١٩٨٦ .

" تزاوج حداثة الرؤية ولغة التراث : قراءة في ديوان **سيرة البنفسج** للشاعر حسن طلب " ، **جريدة عكاظ** ، السعودية ، ١٨ مايو ١٩٨٧ .

" الجماعات الشعرية العربية من " الصعاليك " إلى " أبوللو" و" إضاءة "، **جريدة الشرق الأوسط** ، لندن ، العدد (٣٢٦٠) ، أول نوفمبر ١٩٨٧ .

" الشعر : التغيير بالمغايرة " ، **مجلة ابداع** ، القاهرة ، أغسطس ١٩٨٨ .

" شعراء السبعينيات في مصر : المرجع الاجتماعي والثقافي" ، **مجلة الشعر** ، القاهرة ، العدد (٥٦) ، اكتوبر ١٩٨٩ .

رفعت سلام :

" نقد النقد الميكانيكى "، **مجلة إضاءة - ٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الثالث ، أغسطس ١٩٧٨ .

" التجديد في الشعر ليس للكبار فقط ! "، **مجلة صباح الخير** ، القاهرة ، العدد (١٤٠٤) ، ٢ ديسمبر ١٩٨٢ .

" شعراء السبعينيات .. ما هي القضية ؟ "، **مجلة كتابات** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الثامن (عدد خاص عن شعراء السبعينيات في مصر) ، فبراير ١٩٨٤ .

" شعراء السبعينيات في مصر : عودة إلى الحقائق القديمة "، **مجلة الثقافة الجديدة** ، القاهرة ، العدد الثامن ، مايو ١٩٨٤ .

" شهادة "، **مجلة شؤون أدبية** ، الشارقة ، العدد (٣) ، خريف ١٩٨٧ .

" قراءة أولى عبر دفتر شعراء السبعينات في مصر "، **جريدة البيان** ، دبي ، ٢٨

يونيو ١٩٩٠ .

" شعراء السبعينات فى مصر : ثلاث مقدمات ضرورية "، **مجلة شؤون أدبية** ، الشارقة ، العدد (١٤) ، خريف ١٩٩٠ .

عبد المقصود عبد الكريم :

" شرعية اللغة / أحادية الأداء : دراسة فى **القصائد الرمادية** " ، **مجلة إضاءة** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد (١٢) ، فبراير ١٩٨٥ .

عبد المنعم رمضان :" قراءة فى " أزدحم بالممالك " "، تذييل لديوان (عبد المقصود عبد الكريم : **أزدحم بالممالك**)" ، يناير ١٩٨٠ .

" " خصام الوردة " : مشروع شعرى فى سبيل الصلح مع الذاكرة " ، **مجلة كتابات** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد التاسع ، نوفمبر ١٩٨٤ .

محمد سليمان :

" تعددية النص / محدودية القراءة : ملاحظات على قراءة عبد المقصود عبد الكريم **للقصائد الرمادية** "، **مجلة إضاءة-٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد (١٢) ، فبراير ١٩٨٥ .

" حول النقد والقمع وفتوحات التخلف " ، **مجلة أدب ونقد** ، القاهرة ، العدد (١٦) ، اكتوبر ١٩٨٥ .

" شهادة " ، **مجلة الثقافة الجديدة** ، العدد (٢) ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٨٦ .

محمود نسيم :

" الحلم ظل الوقت : قراءة نقدية " ، **مجلة كتابات** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الخامس (د . ت) .

وليد منير :

" المغامرة الجمالية فى شعر السبعينيات " ، **مجلة كتابات** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الثامن (عدد خاص عن شعراء السبعينيات فى مصر) ، فبراير ١٩٨٤ .

" حديث الحداثة : تكريس الفوضى أم استبدال البناء " ، **مجلة الانسان والتطور** ، القاهرة ، أبريل ، سبتمبر ١٩٨٨ .

ثالثاً : أحاديث صحفية مع الشعراء

أحمد طه :

" الأدونيسية .. تهمة ألصقها بنا النقاد المدجنون " ، خيرة الشيباني ، **جريدة الشرق الأوسط** ، لندن ، ١٨ فبراير ١٩٨٦ .

" قصيدتي سعي دؤوب إلى الحياة " ، على حامد ، **جريدة البيان** ، دبي ، ١٩ يوليو ١٩٨٨ .

أمجد ريان :

" الصورة الشعرية الآن تخلق طقساً جديداً " ، مختار السيد ، **مجلة المجالس** ، الكويت ، العدد (٨١٤) ، ٢٨ فبراير ١٩٨٦ .

جمال القصاص :

" الشاعر جمال القصاص يجد حزنه في عالم القرية " ، حسام السعيد ، **جريدة القبس** ، الكويت ، ٢٦ سبتمبر ١٩٨٨ .

حسن طلب :

" آفة الشعر المعاصر فيما يكتبه جويدة وشوشة وسويلم "، علاء عريبي ، **جريدة الوفد** ، القاهرة ، ٢٠ يونيو ١٩٨٩ .

حلمي سالم :

" مدخل إلى قضية الأصالة والمعاصرة " ، أمجد ريان ، **الكراسة الثقافية** ، غير دورية ، القاهرة ، دار آتون العدد الأول ، يونيو ١٩٧٩ .

" الشعر وجمهوره (٣) "، أمجد ريان ، **نشرة ابداعات ومواقف** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الرابع ، ديسمبر ١٩٨٥ .

" القصيدة بنية جمالية تساهم في تغيير الواقع " ، على حامد ، **جريدة البيان** ، دبي ، ١٨ يوليو ١٩٨٨ .

" مازلنا مستمرين .. وتجربتنا مفتوحة " ، ابراهيم داود ، **جريدة الوطن** ، الكويت ، ١١ أغسطس ١٩٨٨ .

" لم يعد الشاعر صوت الجماعة "، وائل عبد الفتاح ، **مجلة الكفاح العربي** ، بيروت ، العدد (٦٢٥) ، ٢٣ يوليو ١٩٩٠ .

رفعت سلام :

" صلاح عبد الصبور .. شعره مات من زمان ! " ، **جريدة المساء** ، القاهرة ، ٢٧ أبريل ١٩٨٤ .

" الشعر وجمهوره (٢) "، أمجد ريان ، **نشره إبداعات ومواقف** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الثالث ، ٢٠ يوليو ١٩٨٤ .

" الشعر هدم للسكونية ولا تقليد في الإبداع "، سلام كاظم ، **مجلة الطليعة الأدبية** ، بغداد ، العدد (٥ / ٦) ، مايو/يونيو ١٩٨٧ .

"الادعاء جزء من مناخ كل تجربة جديدة "، مختار السيد ، **مجلة المجالس** ، الكويت ، العدد (٨٣٣) ، ١١ يوليو ١٩٨٧ .

" لا تيارات حداثية جديدة في مصر "، خيري عبد الجواد ، **مجلة الموقف العربي** ، قبرص ، العدد (٣٥٦) ، ٦ / ١٢ فبراير ١٩٨٩ .

"الحداثة مفهوم غربي والغموض قضية تراثية "، حميد مجاهد ، **مجلة الأزمنة العربية** ، قبرص ، العدد (٢٢٣) ، نوفمبر ١٩٨٩ .

" في الشعر .. التجاوز الجدلي هو القانون " ، هبة الله يوسف ، **جريدة العرب** ، لندن ، ٢٤ نوفمبر ١٩٨٩ .

" تجربتنا الشعرية صدمت استرخاء النقاد "،مكتب **جريدة عكاظ** بالقاهرة ، السعودية ، العدد (٨٥٥٨) ، ١٨ ديسمبر ١٩٨٩ .

" لا فصل في الشعر بين العام والخاص " ، وائل عبد الفتاح ، **مجلة الكفاح العربي** ، بيروت ، العدد (٦٠٥) ، ٥ مارس ١٩٩٠ .

" شعراء السبعينيات ظاهرة يقذفها الصغار بالأحجار " ، أحمد الشهاوي ، **مجلة نصف الدنيا** ، القاهرة ، ٢٦ أغسطس ١٩٩٠ .

محمد سليمان :

" حركة السبعينات تمرد على الرواد وجمهورهم الشعري " ، على حامد ، **جريدة البيان** ، دبي ، ١٧ يوليو ١٩٨٨ .

" كتابات أدونيس كانت فاتحة لزمن الشعر "، مختار السيد ، **مجلة المجالس** ، الكويت ، العدد (٩٧٠) ، ٦ مارس ١٩٩٠ .

وليد منير :

" الشاعر هو الضمير الذي يتجسد فيه الناس جميعاً "، أحمد زرزور ، **جريدة الجزيرة** ، السعودية ، العدد (٣٥٤٦) ، ٢٠ مايو ١٩٨٢ .

" أغامر بحلم الممكن " ، محسن خضر ، **جريدة الرياض** ، السعودية (د . ت .) .

" شاعر من جيل مختلف " ،مكتب **جريدة القبس** بالقاهرة ، الكويت ، العدد (٥٢٩٠) ، ٢ فبراير ١٩٨٧ .

" النقد لم يغربل عناصر الخصوصية فى قصائدنا " ، على حامد ، **البيان** ، دبى ، ٢٠ يوليو ١٩٨٨ .

رابعاً : ندوات وتحقيقات صحفية جماعية

إدوار الخراط :

" شعر السبعينات فى مصر " ، (ندوة شارك فيها أحمد طه وجمال القصاص وحلمى سالم ورفعت سلام وعبد المنعم رمضان وماجد يوسف ومحمد بدوى) ، **مجلة الكرمل** ، العدد ١٤ ، قبرص ١٩٨٤ .

حازم شحاته :

" أدباء السبعينات - الجذور والحصاد (٢) " ، تحقيق شارك فيه حلمى سالم وجمال القصاص وماجد يوسف ، **مجلة الشراع** ، بيروت ، ٢٧ مايو ١٩٨٥ .

عبد الله خيرت (محرر) :

" الشعر المعاصر : أوضاعه وقضاياه " ، ندوة شارك فيها أحمد مستجير وفاروق شوشة وعبد القادر القط وحلمى سالم وسامى خشبة ومحمد ابراهيم أبو سنة ، **مجلة إبداع** ، القاهرة ، يوليو ١٩٨٨ .

عزة بدر :

" الجيل الرابع .. شعراء السبعينات : القصيدة العربية فى حالة استرخاء كامل " ، تحقيق شارك فيه رفعت سلام ووليد منير ومحمد سليمان وماجد يوسف وأحمد مرتضى عبده وأسامة مهران وحلمى سالم وجمال القصاص وأمجد ريان ، **مجلة صباح الخير** ، القاهرة ، ٢١ اكتوبر ١٩٨٢ .

" التجريب فى الشعر مشروع ، ولكن .. لا تصرخوا بأنكم معجزة " ، تحقيق صحفى شارك فيه محمد ابراهيم ابو سنة وصابر عبد الدايم ومحمد السيد عيد ، **مجلة صباح الخير** ، القاهرة ، ٢٧ اكتوبر ١٩٨٢ .

عصام الغازى :

" أنتم أيها السبعينيون مسؤولون عن اغتيال الشعر .. فماذا تقولون ؟" ، ندوة شارك فيها حلمى سالم وأحمد طه ومحمد بدوى ورفعت سلام ، **مجلة المجلة** ،

لندن ، العدد (٣٠٤) ، ٤ / ١٠ ديسمبر ١٩٨٥ .

" الانجاز الشعرى للقصيدة الحديثة (١) : أزمة فكر أم أزمة جمال ؟ ؟ " ، ندوة شارك فيها مدحت الجيار وأحمد طه وأمجد ريان وأحمد زرزور وحلمى سالم وعبد المنعم رمضان وجمال القصاص ، **مجلة المجلة** ، لندن ، العدد (٣٧٨) ، ٦ / ١٢ مايو ١٩٨٧ .

علاء عريبى :

" قضايا شعراء السبعينات (١) " ، تحقيق شارك فيه محمد سليمان وصلاح والى ، **جريدة الوفد** ، القاهرة ، ٧ نوفمبر ١٩٨٩ .

" قضايا شعراء السبعينات (٢) " ، تحقيق شارك فيه رفعت سلام ووليد منير ، **جريدة الوفد** ، القاهرة ، ٢١ نوفمبر ١٩٨٩ .

" قضايا شعراء السبعينات (٣) " ، تحقيق شارك فيه محمد صالح وجمال القصاص وعبد المقصود عبد الكريم ، **جريدة الوفد** ، القاهرة ، ٥ ديسمبر ١٩٨٩ .

محمد فرج :

" الإبداع الشعرى الجديد .. إلى أين ؟ "، تحقيق شارك فيه رفعت سلام وأحمد طه وأمجد ريان وعزت عامر وعبد المقصود عبد الكريم وسعد الدين حسن ، **جريدة الأهالى** ، القاهرة ، ٢٢ ديسمبر ١٩٨٢ .

محمود أمين العالم وإدوار الخراط :

" ندوة بالقاهرة حول تجربة الشاعر حسن طلب ، حسين حمودة " ، **جريدة اليوم** ، السعودية ، العدد (٤٤٥٨) ، ١١ ذو القعدة ١٤٠٥ هـ.

محمود جمال الدين :

" محاولة للتعرف على جيل الحداثة الشعرية فى مصر "، تحقيق شارك فيه إدوار الخراط وعبد المنعم تليمة وأحمد زرزور وعبد المنعم رمضان وأمجد ريان وصلاح والى ، **جريدة الاتحاد** ، أبو ظبى .

مكتب عكاظ :

" شعراء الحداثة فى مصر : مجددون .. أم متعالون على الواقع ؟ "، تحقيق شارك فيه محمد سليمان وجمال القصاص وأمجد ريان وعبد المنعم رمضان ووليد منير ومحمود نسيم وحلمى سالم ، **جريدة عكاظ** ، السعودية ، العدد (٧٤٢٦) ، ٢٧ اكتوبر ١٩٨٦ .

مكتب الشرق الأوسط :

" شعراء الحداثة فى مصر يدافعون ويهاجمون " ، تحقيق شارك فيه محمد سليمان وحلمى سالم ورفعت سلام وجمال القصاص ، **جريدة الشرق الأوسط** ، لندن ، ١٥ أبريل ١٩٨٣ .

مكتب المجالس :

" شعراء السبعينات بين النقد والتفسير " ، تحقيق شارك فيه حلمى سالم ومحمد سليمان وأمجد ريان وصلاح والى ووليد منير ، **مجلة المجالس** ، الكويت ، العدد (٧٩٠) ، ١٣ سبتمبر ١٩٨٦ .

مكتب الوطن :

" هموم شعراء الحداثة فى مصر " ، تحقيق شارك فيه رفعت سلام وصلاح والى ووليد منير وأمجد ريان وأسامة عفيفى وأحمد زرزور ، **جريدة الوطن** ، الكويت ، أول مارس ١٩٨٧ .

هاشم قاسم :

" ندوة " النهار العربى والدولى " فى القاهرة مع ٥ شعراء جدد " ، ندوة شارك فيها جمال القصاص وحلمى سالم ومحمد عيد ابراهيم وعبد المقصود عبد الكريم وأحمد طه ، **مجلة النهار العربى والدولى** ، بيروت ، العدد (٣٩٤) ، ١٩ نوفمبر ١٩٨٤ .

وليد منير ، وآخرون :

" الحساسية الجديدة ومغامرة الخروج على الأشكال السائدة " ، تحقيق صحفى شارك فيه إدوار الخراط وابراهيم أصلان ورفعت سلام واعتدال عثمان وفريدة النقاش وجمال القصاص وفاروق عبد القادر ، **مجلة القاهرة** ، القاهرة ، العدد (٥٨) ، ١٥ أبرايل ١٩٨٦ .

يحيى السيلى :

" شعراء جيل السبعينيات وأطروحات القصيدة الحديثة " ، تحقيق شارك فيه مدحت الجيار وصلاح والى وأحمد زرزور ومحمد سليمان وجمال القصاص ووليد منير ، **مجلة الموقف العربى** ، القاهرة ، العدد (٥٥) ، نوفمبر ١٩٨٤ .

يسرى حسان :

" هل " قصيدة النثر " .. تطور للشعر ؟ ! " ، تحقيق شارك فيه حسن طلب وحلمي سالم وأمجد ريان ورفعت سلام ، **جريدة المساء** ، القاهرة ، (د . ت .) .

خامساً : كتابات نقدية أساسية **

ابراهيم فتحى :

" الحداثة السبعينية فى مصر : عناقيد الفولكلور اللغوى " ، **مجلة الأفق** ، قبرص ، العدد (١٢٣) ، أول اكتوبر ١٩٨٦ .

" شعراء الحداثة فى مصر : تناقض الإبداع الشعرى والمفهومات النقدية "، **مجلة طريق الانتصار** ، قبرص ، العدد (١٩٢) ، أول اكتوبر ١٩٨٧ .

أحمد زرزوور :

" الحداثة بين حرير الانفراد وشوك المشاركة " ، **مجلة الانسان والتطور** ، القاهرة ، (د . ت .) .

" الحداثة والفضاء الغائب " ، **مجلة الشعر** ، القاهرة ، العدد (٥٦) ، اكتوبر ١٩٨٩ .

أحمد فضل شبلول (محرر) :

" شعراء السبعينيات : قضايا الشعر العربى الحديث " ، **مجلة إبداع** ، القاهرة ، ابريل ١٩٨٥ .

أحمد مرتضى :

" " أزدحم بالمماليك " : تقرير نقدى " ، **مجلة كتابات** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الثامن (عدد خاص بشعراء السبعينات فى مصر) ، فبراير ١٩٨٤ .

" ديوان رفعت سلام الجديد : ملحمية **الفوضى الجميلة** " ، **جريدة الشرق الأوسط** ، لندن ، العدد (٤٠٩١) ، ٩ فبراير ١٩٩٠ .

إدوار الخراط :

" على سبيل التقديم " ، **مجلة الكرمل** ، نيقوسيا ، العدد (١٤) ، ١٩٨٤.

" قراءة فى **الأبيض المتوسط** ، ديوان الشاعر حلمى سالم " ، **مجلة إضاءة-٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد (١١) ، مارس ١٩٨٤ .

" قراءة فى ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينات " ، **مجلة فصول** ، القاهرة ، يوليو / سبتمبر ١٩٨٤ .

" إشراقات رفعت سلام : بداية قراءة نقدية " ، **مجلة كلمات** ، البحرين ، العدد (٧) ، ١٩٨٦ .

" ملاحظات حول شعر حسن طلب " ، **مجلة فصول** ، القاهرة ، اكتوبر ١٩٨٦ / مارس ١٩٨٧ .

" قصيدة النثر أسميها قصيدة الإيقاع " ، حديث أجراه محمود جمال الدين ، **مجلة المجالس** ، الكويت ، العدد (٨١٦) ، ١٤ مارس ١٩٨٧ .

" لمحات عن شعر الحساسية الجديدة : أسسه النظرية وإنجازاته الشعرية " ، **مجلة الشعر** ، القاهرة ، العدد (٥٦) ، اكتوبر ١٩٨٩ .

•

"بيان لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للآداب والفنون " ، **الأهرام** ، القاهرة ، ٢٠ نوفمبر ١٩٨٣.

حامد ابو أحمد :

" شعراء السبعينات فى مصر : مالهم .. وما عليهم " ، **مجلة أدب ونقد** ، القاهرة ، العدد (١٣) ، يونيو / يوليو ١٩٨٥ .

" شعراء السبعينيات : مواصلة الحوار (الجزء الأول) " ، **مجلة أدب ونقد** ، القاهرة ، العدد (٢٢) ، يونيو ١٩٨٦ .

رجاء النقاش :

" ماذا تريدون أيها الشعراء " ، **مجلة المصور** ، القاهرة ، ٣٠ سبتمبر ١٩٧٧ .

" لا شعر .. ولا نثر (تعقيبات) " ، **جريدة الشرق الأوسط** ، لندن ، ٢٣ مارس ١٩٨٥ .

" حسن طلب وقصائده البنفسجية " ، **مجلة المصور** ، القاهرة ، ١٨ سبتمبر ١٩٨٧ .

رجائى الميرغنى :

" " إضاءة - ٧٧ " وتجربتها الجمالية : دراسة نقدية للمرتكزات النظرية وملامح الإبداع الشعرى " ، **مجلة كتابات** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الثامن (عدد خاص عن شعراء السبعينات فى مصر) ، فبراير ١٩٨٤ .

سعد الدين حسن :

" " طور الوحشة " : مأزق الشاعر أمام إشكالية الموقف والتجربة "، **مجلة كتابات** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الثامن (عدد خاص عن شعراء السبعينات فى مصر) ، فبراير ١٩٨٤ .

سلام كاظم :

" حديث مع الدكتور مدحت الجيار "، **مجلة الطليعة الأدبية** ، بغداد ، العدد ٥ / ٦ ، مايو / يونيو ١٩٨٧ .

سمير الفيل :

" غموض الشعر الحديث .. بين المنهج والأزمة ، مناقشات " ، **مجلة القاهرة** ، القاهرة ، العدد (٣٠) ، ٢٧ أغسطس ١٩٨٥ .

سيف الرحبى :

" كائنات على قنديل الطالعة من مغارة الموت "، **مجلة اليمامة** السعودية ، العدد (٨٦٤) ، ١٤ من ذى القعدة ١٤٠٥ هـ.

شاكر عبد الحميد :

" قراءة فى ديوان **القصائد الرمادية** " ، **مجلة إبداع** ، القاهرة ، اكتوبر ١٩٨٥ .

صبرى حافظ :

" كيمياء الحروف وقدرة الكلمات التعزيمية "، **صحيفة العرب** ، لندن ، ١٦ مارس ١٩٨٧ ، ص ١٠ .

"**إضاءة-٧٧** وعشر سنوات من التجريب الشعرى " ، **صحيفة العرب** ، لندن ، ١٤ أغسطس ١٩٨٧ ، ص ١٠ . وأيضا فى **مجلة إضاءة-٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد (١٤) ، نوفمبر ١٩٨٨ .

"جماليات شعر السبعينات ومنطلقاته الفكرية " ، **صحيفة العرب** ، لندن ، ٢١ أكتوبر ١٩٨٧ ، ص ١٠ .

" تجليات البنفسج ودلالاته الشعرية المتراكبة " ، **صحيفة العرب** ، لندن ، ١٩٨٧ ، ص ١٠ . وأيضا **الثورة** ، بغداد ، ١٢ نوفمبر ١٩٨٨ .

" سيرة بيروت "، **صحيفة العرب** ، لندن ، نوفمبر ١٩٨٧ ، ص ١٠ .

صلاح فضل :

" شعرية البنفسج " ، **مجلة الهلال** ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٨٩ .

عبد العزيز المقالح :

" قراءة عجلى فى قصائد العدد " ، **مجلة إضاءة-٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الثانى ، ديسمبر ١٩٧٧ .

عبد المنعم تليمة :

" القصيدة صولجان : حول ديوان **الأبيض المتوسط** للشاعر حلمى سالم " ، **جريدة عكاظ** ، السعودية ، ٣١ أغسطس ١٩٨٧ .

على الفواز :

" **إشراقات** مجموعة جديدة لرفعت سلام : خيال الموروث وإغواء نص الحداثة " ، **مجلة اليوم السابع** ، باريس ، ٩ مايو ١٩٨٨ .

" قراءة فى مجموعة رفعت سلام وردة **الفوضى الجميلة** : يبتهج الشاعر أو يقلق عند حدود العطب " ، **مجلة اليوم السابع** ، باريس ، ٢ يوليو ١٩٨٩ .

ماجد يوسف :

" البحث فى الدفاتر القديمة " ، **الكراسة الثقافية** ، غير دورية ، دار آتون ، القاهرة ، العدد الثانى ، مارس ١٩٨٠ .

" **إضاءة-٧٧** وشعراء السبعينات " ، **مجلة الدوحة** ، قطر ، مارس ١٩٨٣ .

" الناقد المجهول لشعراء الحداثة بين ادعاء " الجيدة " وواقع " الحدة " " ، **جريدة عكاظ** ، السعودية ، ٨ ديسمبر ١٩٨٦ .

محمد فرج :

" تناقضات المفاهيم الجمالية عند **إضاءة-٧٧** " ، **مجلة أدب الغد** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد الأول ، أبريل ١٩٨٣ .

محمد على اليوسفى :

" **إشراقات** : صراخ فى السياق " ، **مجلة فلسطين الثورة** ، قبرص ، العدد (٦٤٣) ، ٧ مارس ١٩٨٧ .

محمد كشيك :

" إشكاليـة الشعـر وإشكاليـة التلقى : قـراءة فى الواقع الشعـرى الآن " ، **مجلة إبداع** ، القاهرة ، ابريل ١٩٨٥ .

" ضد الشعر .. عن الاتجاهات الشعرية الجديدة " ، **مجلة أدب ونقد** ، القـاهرة ، العدد (١٢) ، أبريل / مايو ١٩٨٥ .

محمد مستجاب :

" خصام الوردة " ، **جريدة الشرق الأوسط** ، لندن ٥ فبراير ١٩٨٦ .

مدحت الجيار :

" " إضاءة " و" أصوات " اتجاهات جديدة وانطلاق خارج الوطن " ، **جريدة الحياة** ، لندن ، العدد (٩٩٧٩) ، ١٦ مايو ١٩٩٠ .

مروان سعد الدين :

" ديوان **خصام الوردة** للشاعر جمال القصاص " ، **مجلة إضاءة-٧٧** ، غير دورية ، القاهرة ، العدد (١٢) ، فبراير ١٩٨٥ .

منى غزال :

" سفر فى قصيدة " منية شبين " من ديوان **وردة الفوضى الجميلة** للشاعر رفعت سلام "، **جريدة الاتحاد** ، أبو ظبى ، ٨ مايو ١٩٨٨ .

نادر ناشد :

" هؤلاء الشعراء وجداول النقاد" ، **مجلة أدب ونقد** ، القاهرة ، العدد (١٦) ، اكتوبر ١٩٨٥ .

يمنى طريف الخولى :

" رؤية جمالية حول بنفسجة للجحيم " ، **جريدة الجزيرة** ، السعودية ، ١٤ نوفمبر ١٩٨١ .

---

* الطبعة المحدودة : هى الطبعة التى لم تصدر عن دار نشر . والمحدودية - هنا - تتعلق بكمية النسخ المطبوعة ، ومجال التوزيع . وهى - غالباً - ما تكون على نفقة الشاعر .

** هى الكتابات التى تمحورت حول الموضوع ، باعتباره القضية الأساسية فى المادة المكتوبة ، بصرف النظر عن موقف الكاتب ، وقيمة المادة .

قـــــــــراءة فى الببليوجرافيا

رفعت ســــــلام

---

(١)

كل كتابة تطمح لتأسيس معرفى ، ينبغى لها أن تكون صادرة عن معرفة . والمعرفة إحاطة ، وشمول ، وامتلاك ، وسؤال . بدون ذلك ، تصبح محض ثرثرة ، وجرس صوتى بلا معنى أو ضرورة .

ولا معرفة بدون تحديد موضوع المعرفة ، وحصره ، ولمّ أطرافه، وتجميع شذراته ، واستعادته من امتدادات الزمن وتشتت الأمكنة ، كشرط أولى لاكتشاف جسده وجغرافيته .

وذلك - تحديداً - ما لم يحدث مع موضوع " شعراء السبعينات فى مصر " ، بالذات . فهو الموضوع المباح - منذ ثلاثة عشر عاماً - للجميع ، بلا حرج ، من أى نوع ، وبلا أناة . أكثر من أربعين من الكاتبين - من خارج حركة الشعراء - وأكثر من مائة مادة منشورة لهم . نقاد وسياسيون وقصاصون وهواة وصحفيون ومجهولون وأميون ، مولعون بإطلاق التنظيرات والتصنيفات والفتاوى النهائية القاطعة ، وإسداء النصح السامى إلى الشعراء البائسين .

كتابة مكتظة بالإجابات الجاهزة المعلبة ، والأحكام الباترة " الصالحة لكل زمان ومكان " ، والشعارات البائرة ، حتى لكأن الموضوع مناسبة لاستظهار المحفوظات ، واختبار ذاكرة التلقين .

وكاتبون متخمون بالتعاليم والوصايا ، وصخور اليقين المصقولة ؛ فلا ثغرة - كثقب إبـرة - لســؤال ، أو احتمال آخر . لا احتمال .

كما أنهم ليسوا معنيين بتقديم إجابات على السؤال الذى يطرحه الموضوع ، فقد وضعوا أنفسهم فوق السؤال والإجابة معاً ، خارج الموضوع كله ، وداخل الذات . هكذا يصبح

الموضوع مناسبة لتجلى الذات ، وإثبات حضورها المتعالى . أما الأداة المضمونة - فى ذلك - فهى الكلام ، الخطابى ، الشعاري ، التبشيرى ، المدرسى .

والآلية تقليدية ، راسخة فى تراثنا الثقافى العربى : نفى الآخر / الموضوع . فالآخر / الموضوع - فى ذاته - تهديد للذات ، بما هو موجود ، حيث لا يقبل الوجود مشاركة أو تعددية . بذلك ، يصبح الآخر / الموضوع خطراً ، ما لم تتخذ المبادرة السريعة بنفيه . فالبديل هو نفى الذات ، حيث النفى هو العلاقة الوحيدة الممكنة بين الطرفين .

يتحقق النفى بكيفيتين متزامنتين :

أ - تجاهل الموضوع ذاته ، وعدم السماح باقترابه من الذات ، أو طرح أسئلته عليها ؛ حيث السؤال اجتراء واقتحام ، لا يعد إلا بالقلق والتوتر وانكشاف اليقين المطمئن عن شبكة متواطئة من الأفكار الهشة .

ب - الاستناد على رصيد ترسانة " التكفير الفكرى " لخلق نوع من " التكفير الشعرى " ، واعتماده نهجاً للتعامل مع الموضوع . نهج يصنع - ابتداء - " محرمات " شعرية ، وينصب من نفسه مدافعاً عنها ، ووصيا على الشعر والثقافة والتاريخ والأمة والجماهير ، مُشرعاً أسلحته الصدئة على سبيل الإرهاب ، أو سبيل ردع التهديدات القادمة . هكذا ، يصبح الموضوع خارجياً . وتحتل الذات بؤرة العالم ، باعتبارها الموضوع الجوهرى . وما الموضوعات / الموضوعات إلا تجليات لها ، أو مناسبة لتحققها .

(٢)

يضيىء الموقف تأمل طبيعة هذه المادة " النقدية " .

فهى - **من الزاوية البيبليوجرافية** - لم يسبق حصرها ، وتصنيفها ، وتوثيقها ؛ تلك العملية الأولية التى تسبق أى نظر جاد فى الموضوع ، والتى يمكن - من خلالها - استقراء وتحديد اتجاهات - أو تيارات - معينة ضمن الظاهرة موضع البحث ، واتجاهات - أو تيارات - معينة فى تأويل وقراءة الظاهرة .

وهى - **من الزاوية الطباعية** - موزعة بين الجرائد والمجلات على مدى زمنى يصل إلى خمسة عشر عاماً ، ومدى جغرافى يمتد من الخليج إلى المحيط ، إلى نيقوسيا وباريس ولندن .

وهى - **من الزاوية الكيفية** - مختلطة بغيرها من الموضوعات ، فى المادة

المنشورة الواحدة ، ولدى الكاتب الواحد ، بلا استقلال أو تميز ، إلا فى حالات نادرة .

وهى - **من الزاوية الكمية** - تفوق التوقعات ، فتفوق - بالتالى - الإمكانية الفردية للحصر .

وهى - من حيث طبيعتها - " شذرات " ، ذات طبيعة صحفية ، مبثوثة ضمن "أحاديث" أو " تحقيقات صحفية " ، إلا فى حالات استثنائية .

ذلك يشير - أوليا - إلى عدد من الملاحظات الأساسية :

الأولى : أن انشغال هذا العدد الكبير من النقاد والكتاب بالحركة (ما لا يقل عن أربعين كاتباً قدموا مائة مادة ، مما أمكن التوصل إليه) يضيء أهمية الحركة وفاعليتها ، كحركة / ظاهرة شعرية / ثقافية . فهى - فى ذلك - الظاهرة الثقافية الأولى ، التى استقطبت الاهتمام الثقافى ، طوال هذه السنوات بلا فتور ، مع تخطى هذا الاهتمام من " المصرية " إلى " العربية " . هى الظاهرة الحاضرة دائماً فى الحوارات والمناقشات الأدبية المنشورة ، سواء باعتبارها الموضوع المحورى للحوار والمناقشة ، أو باعتبارها طرفاً لابد أن يؤدى الحوار إليه ، فى إحدى لحظاته .

الثانية : أن تحقق هذا الانشغال قد أخذ طابعاً " شفوياً " غالباً ، لا " كتابياً ". فالغالبية الساحقة من المادة المنشورة حول الموضوع قد وردت ضمن أحاديث أو تحقيقات " صحفية " ، سواء خاصة بالموضوع ذاته ، أو عامة حول قضايا الأدب والثقافة المصرية . بل ان ثمة مواد" كتابية " - من حيث الشكل - تتسم ، فى جوهرها - بالطابع " الشفوى " ، وخاصة تلك " الردود " المكتوبة على بعض الآراء المنشورة فى الموضوع . بل ان ثمة مقالات تعتمد هذه " الشفوية " منطلقاً لها ، من حيث انتقاء المرجعية ، سوى " الذات " القائلة أو الكاتبة ، والنزوع إلى إصدار الأحكام المطلقة بلا تأسيس ، والافتقار إلى البرهنة والتدليل والتماسك المنطقى الأولى ، والاستخدام العشوائى للمصطلحات ، والاجتزاء .

الثالثة : ان هذه " **الشفوية** " - رغم حدة الاهتمام النقدى بالظاهرة ، على ما سبقت الإشارة - تكشف ، على نحو ما ، بعضاً من أبعاد وضعية النقد الأدبى ، فى السبعينات والثمانينات المصرية (زمن الانفتاح) ، ابتداء من المفاهيم ، إلى الدور ، إلى القيمة . وتتبدى خطورة هذه الوضعية فى تأثيرها السلبى الفادح على الجمهور " العام " ، الذى تمثل وسائل الاتصال الجماهيرى مصدراً رئيسياً لثقافته وتكوين مفاهيمه وتذوقه الفنى ، دون قدرة على اتخاذ موقف نقدى .

وهى - " الشفوية " - شكل من أشكال رد الفعل الاضطرارى ، بما تنطوى عليه من

ضرورة أن يجيء طرح السؤال من آخر خارجي ، دون امتلاك قدرة المبادرة بطرح السؤال . إنها - بذلك - إجابة إجبارية ، بمعنى ما ، قد لا تعنى اهتماماً حقيقياً بالموضوع ، أو امتلاكاً لوجهة نظر متبلورة ، أو إحاطة بموضوع السؤال ، بقدر ما قد تعنى الرغبة الذاتية فى إثبات الحضور النقدى .

(٣)

وللموقف وجه آخر يضيئه وصف مبكر أطلقه رجاء النقاش (فى ٣٠ سبتمبر ١٩٧٧) على حركة هؤلاء الشعراء ، بأنها " **صفعة فى وجه الذوق العام** " . نبوءة أو حدس باهر ، دون أن يكون الوقت قد اتسع للشعراء ، إلا بمقدار ما يسمح - فحسب - بإصدار العدد الأول من مجلتهم **إضاءة-٧٧** .

يسمح الوقت الآن باكتشاف واقعية النبوءة الحدسية . يسمح - أكثر - بإضاءة الموقف النقدى من الحركة .

فقد بدأت الحركة خطوات صعودها فى زمن " نقدى " مضاد :

أ - هو زمن هجرة الرموز النقدية إلى خارج الوطن ، وتبعثرها بين المنافى العربية والأوربية .

ب - وهو زمن انحدار المجلات ، إلى حد الإغلاق ، واحدة وراء الأخرى .

جـ - وهو زمن استقرار النقد إلى تيارات متبلورة ، واستنامة التيارات إلى محددات وكيفيات ثابتة فى رؤية القصيدة ، واستقرار الرؤية فى نموذج شعرى ، ورفع النموذج إلى مرتبة المعيار . وضع نقدى اعتيادى . فهو أوان الاسترخاء بعد شراسة المعركة التى امتدت عقدين من الزمن ، حول التجديد الشعرى السابق ، وخاصة أن فرسان التجديد خرجوا منها منتصرين ، لا منهجياً - فحسب ، بل - وأيضاً - بانتصارهم على ساحة تشكيل " الذوق العام " .

وبالإضافة ، فقد صنع لهم انتصارهم لقصيدة عبد الصبور وحجازى وجودهم ومجدهم الأدبى ، فامّحت الفواصل بين الدفاع عن نموذج نقدى / شعرى وبين الدفاع عن الذات والمكانة الشخصية ، بحيث أصبحت قصيدة السبعينيين لا تمثل - فحسب - تهديداً لقواعد النظر النقدى إلى القصيدة ، ولا تهديداً للقصيدة ذاتها ، بل - بالإضافة والتبعية - تهديداً للذات الناقدة نفسها ، التى رهنت وجودها الأدبى بتجربة بعينها ، وقصيدة بذاتها .

ذلك ما يفسر رد الفعل الصاخب ، ذا الطابع " التكفيرى" ، على عطاء

السبعينيين .

(٤)

يقرر محمود أمين العالم أن تجربة السبعينيين " تجربة رفض حقيقى لهذا الواقع . وهذا هو معناها الحقيقى " ، وأن " شعر هؤلاء الشبان يجسد مرحلة شعرية جديدة " (١) ، " والمؤكد أنها تبدع بنية فنية جديدة " (٢) . ولكن هذه الأحكام سرعان ما تنقلب – فى نفس اللحظة – إلى نقيضها : " إن هذا الرفض البلاغى ، التجريدى ، الثقافى .. لا يثيرنى" (٣) . وتتأكد الحالة فى : " أمام هذا الشعر أحس أننى أمام جدار صلب " (٤) .

ففيم يكمن سر الانقلاب ؟

يضيىء الإجابة اكتشاف مفهوم دور الشاعر لدى هذا التيار النقدى – الذى يمثل " العالم " أحد رموزه : " فعليك كشاعر معاصر اليوم أن تكتشف لحظتك الكبيرة .. وأن تعبر عن كل ذلك تعبيراً تمتلك من خلاله حقائق الواقع الذى تعيش فيه " ، حيث " المعاصرة " هى " كشف قوانين وحقائق الواقع ورصد سماته الرئيسية " (٥) .

وبالقطع ، فإن أية قراءة فى قصائد السبعينيين لن يكون بمقدورها الخروج بـ" قوانين " و" حقائق " ، من أى نوع . ذلك – تحديداً – ما يحول هذه القصائد إلى " جدار صلب " ، " لا يثير " ، كنتيجة لـ " اختراع " دور للقصيدة ليس لها ، والتفتيش فيها عما لا تقدمه . هو التناقض بين تصورات الناقد للقصيدة وبين القصيدة الفعلية ، بين ما يريده منها وبين تحققها المغاير .

وهو – فى نفس الوقت – تحويل هذه التصورات " الذاتية " إلى معيار حكم قيمة على القصيدة ، باعتباره المعيار الشمولى ، الأوحد . (إنهم لا يدركون أن السبعينيين قد وضعوا أنفسهم – عن وعى – فى الموقع المضاد – تماماً – لهذه التوهمات ، منذ افتتاحية العدد الأول من **إضاءة–٧٧** ؛ لكنهم لا يقرأون) .

ولكن هؤلاء السبعينيين – الذين لا يقدمون " قوانين " و" حقائق " – يرفضون التواطؤ ، فى نفس الوقت ، مع فساد الواقع ؛ بل ويفضحونه فضحا . ها هنا ، يلتقط " السياسى" المترصد ، الذى يتخذ قناع ناقد ، هذا الملمح القابل للتأويل تأويلاً سياسياً ، مباشراً ، يلتقى مع توجهه السياسى ، فيعترف أنه إزاء " مرحلة شعرية جديدة " .

مساءلة القصيدة – هنا – سياسية ، حسب المبادىء الستالينية والشعارات

الديماجوجية المنبثقة عنها . والخروج على هذا " المرجع الأعلى " نوع من الانحراف السلبى ، بما يعنى أن العمل الإبداعى - وكل عمل ثقافى - يجب أن يلتزم حدود " إعادة إنتاج " المرجع ، فى عملية تكرارية لا تنتهى . فهذا المرجع " عقيدة الخلاص الوحيدة " ، التى تكتسب - فى هذا النمط من الوعى - قداسة دينية تعمم صلاحيته " لكل زمان ومكان " .

منظومة بائدة / خالدة من الأفكار والتصورات المبسطة ، المتشيئة ، والتى يمتلك ترديدها - فى كل آن - قوة الفعل السحرى لحل المشاكل المستعصية فى الوجود المادى والفكرى .

(٥)

فى صياغة مكثفة نافذة ، لخص محمد ابراهيم أبو سنة الموقف الشعرى الراهن ، فى جملة تحذيرية : " الذى يدعو للفزع أن يحاول الهامش التجريبى الاستيلاء على مجرى النهر " . وفى الفقرة السابقة - مباشرة - كان قد أعلن : " إننا نواجه الآن محاولة طغيان الهامش على المساحة الأساسية " .(٦)

يفسر هذا التحذير أحد وجوه موقف الأصوات الشعرية التى تنتمى إلى السابق من تجربة شعراء السبعينات . هو الوجه الذاتى الذى يتحول إلى دفاع عن الذات فى صياغة نقدية . هو الدفاع عن الخاص ، الشخصى ، لا عن قيمة عامة ، أو مبدأ . وهو الدفاع عن الامتياز المكتسب فى وجه التهديد بانتزاعه . دفاع تحريضى ، هجومى ، يستخدم منطق " التهميش " (استخدمت كلمة " الهامش " مرة فى كل جملة لوصم حركة كاملة) فى مصادرة حق الحركة فى التحقق (هل يُذكر ذلك بمنطق استخدام مصطلح " القلّة الحاقدة " أو " القلّة المندسة " ، الذى اعتمدته أجهزة الأمن ، فى فترات سابقة ؟) . فتحقق الحركة إهدار لذلك المكتسب الشخصى ، و" استيلاء " عليه . وهو - حقاً - ما " يدعو للفزع " .

ورغم شخصانية هذه النظرة ، إلا أنها تنطوى - فى العمق - على جذر الموقف النقدى : السكونية ونفى التجاوز . فكل طرف - من طرفى المعادلة السابقة - عليه أن يلتزم موقعه ، ولا يتجاوزه ، وإلا عُدّ ذلك " طغيانا " مفزعاً . فالسكونية هى النموذج ، والتخطى منذور للإدانة والاستعداء .

هكذا يتأسس الموقف من القصيدة وتحولاتها ، وتتأسس الرؤية الاستقرارية ، التثبيتية ، الحارسة على النظام الشعرى السائد ، باعتباره النظام " الطبيعى " و" الأصيل " المستند إلى القاعدة والقانون والتراث . فكل خروج فوضى ، وكل تجريب تخريب.

هى العودة - إذن - إلى اشتراط سياج شائك على القصيدة ألا تتجاوزه ، وأفق لا

تخترقه ، ونموذج لا تتخطاه . هو النموذج / المعيار الذى يشكل حد الشعرية ، ويشترطها .

نموذج / معيار شعرى نقدى ، يتجسد - فى حده الأقصى - فى قصيدة الستينيات (دنقل وأبو سنة وشوشة ، مع السكوت العمدى عن قصيدة محمد عفيفى مطر) . هى القصيدة الأليفة ، الداجنة ، المتأنقة ، الفاترة ، حسب القواعد السائدة . قصيدة نمطية ، كتبت ذات مرة - من قبل - ويعاد استنساخها فى كل مرة تالية ، آلياً ، بلا ملل ، أو قلق . فهى قصيدة التوافق مع العالم ، مع قوانينه وأنظمته ، التى تتحقق - داخلها - فى قوانين وأنظمة شعرية ، لها - جميعاً - الثبات والأبدية والديمومة ، باعتبارها - جميعاً - القوانين والأنظمة المطلقة .

فالخروج على هذا النموذج / المعيار - فى هذه الحالة - لا يمثل ، فحسب ، خروجا على تصورات نقدية ، بل يمثل - فى نفس الوقت - تهديداً خطراً بنفى الذات الشاعرة ، وإزاحتها عن موقع الصدارة الشعرى ، إلى " الهامش " . ولا يكون مفر - من ثم - سوى محاولة الاعتصام بالموقع وتقنين هذا الوضع نقدياً ، وقفل باب التجديد (ربما يذكر بقفل باب الاجتهاد فى الشريعة ، فى عصر الانحطاط العربى) ، والاستنجاد بالخليل (رغم سبق إهدار دمه) ، والتحصن بمنطق الاتهام وإثارة الغبار (هل عانى عبد الصبور وحجازى من التقليديين ما يزيد عن ذلك ؟) .

هكذا يختلط المبدأ النقدى - مهما كانت طبيعته - بما هو ذاتى ، فتأخذ صياغة الموقف شكلاً صارخاً يشبه إعلان " الحرب المقدسة " على الكفار : " إننا نواجه الآن محاولة طغيان .. " ، أو صرخة الاستنجاد الفزعة من " الاستيلاء على مجرى النهر " . !

ولكن .. هل تفيد إعلانات الحرب وصرخات الفزع فى كبح التحولات الشعرية ؟

(٦)

" المشكلة التى صادفت الجيل (السبعينى) أنهم ركزوا على الإنجاز التقنى ، واهتموا بالصياغات والتركيبات اللغوية .. ونتج عن ذلك تلك الظواهر التى ندركها فى شعرهم : الغموض ، الغرابة ، صعوبة التركيب ، عدم بيان الغاية من التركيب الشعرى " (٧). هكذا يتكلم التيار المدرسى بلسان مدحت الجيار ، كاشفاً عن محنته فى فهم القصيدة ، بوصفها " فكرة " .

فالقصيدة - بما هى كذلك - غايتها " التواصل " مع المتلقى ، معتمدة اللغة المشتركة المباحة ، والألفة ، والوضوح القائم على سهولة الإدراك . فـ " المتلقى " (= " الجمهور " ، لدى التيار الإيديولوجى) هو معيار القصيدة الخارجى (يعترف فرقاء

النقد بالانحطاط الثقافى والتذوقى العام ، فى السبعينات والثمانينات ، باعتباره السمة الثقافية الأولى للفترة ، ولكنهم يحرصون على الفصل بين هذه الحقيقة الثقافية وبين علاقة المتلقى / الجمهور بقصيدة السبعينات) . ورضاء المتلقى هو " الغاية من التركيب الشعرى " .

لا معنى - إذن - لـ " الصياغات والتركيبات اللغوية " التى يمكن أن تجهد المتلقى ، أو تربكه ، أو تقلقه ، أو - بالأحرى - تصدمه بتعرية زيف تصوراته ، أو عجزه وقصوره أمام القصيدة . فكل عجز - أو قصور - محكوم بالانتساب إلى القصيدة ، لا إلى الذات (بحثا عن التبرئة الذاتية) ، بما هو شهادة باكتمال الذات وتطهرها من كل عجز وقصور .

هكذا يبعث النقد الأدبى عبادة الأصنام فى شكل " المتلقى / الجمهور " ، المجرد ، المطلق ، ويفرضها محرمات مقدسة ، إزاء جيل شعرى يستهدف كل محرم . ولكن هذه " الصنمية " النقدية تبدو قناعاً لعجز أصلى لدى النقد " المدرسى " إزاء القصيدة الجديدة ، بما هى اختراق لكل قاعدة وقانون مدرسى ، وانفلات من المألوف ، الاعتيادى ، المقنن إلى آفاق مجهولة ، غير مروَّضة ، ولا ممتلكة . فهذا النمط النقدى يبحث فى القصيدة عن المعلوم ، فيصدمه فيها المجهول ؛ عن القاعدة ، فيفاجأ فيها بالتجاوز ؛ عن التكرار ، فتضربه فيها الفَرَادة .

هذا التصادم الحَدّى هو ما يغلق القصيدة فى وجه الوعى المدرسى " بالغموض ، الغرابة ، صعوبة التركيب ، عدم بيان .. " ؛ ذلك الوعى الذى يرفع الذات إلى مرتبة المعيار للإبداع الشعرى ، حيث كل مغامرة مستهجنة ، وكل تجاوزٍ غموض ، وكل خروجٍ مُدان . وهو وعى مرجعه الشعرى قصيدة الستينات (مع استبعاد مطرٍ بالطبع) .

فالقصيدة - إذن - مرهونة بالقصيدة الماضية ، ومستقبلها يكمن فى استعادة الماضى ، من خلال إعادة إنتاجه ، وتكراره ؛ أى من خلال تثبيت لحظة الستينات الشعرية ، واختزال كل اللحظات التالية فيها ، بوصفها لحظة الذروة الأخيرة ، التى لا يتلوها سوى الانحدار .

(٧)

إنها الرؤية السكونية للعالم ، والقصيدة ، محكومةً بالذاتية ؛ أو هى الذاتية المتضخمة التى تفضى إلى تسكين العالم ، وتثبيته عند لحظة فكرية إيديولوجية ، أو عند لحظة شعرية ماضية ، أو عند لحظة نقدية مدرسية .

أبعاد متعددة لرؤية واحدة شاملة ، تمنح للماضى حق التغير والتحول والسيرورة ،

وتمنعه عن الراهن ، فتمنحه صك الاكتمال بلا نقض . كأن الماضي بحث عن ذلك الراهن الستينى ، الذهبى ، حتى إذا التقيا انتفت غاية الحركة المتقدمة ، وكفَّ العالم عن مسيرته .

فما معنى هذه الستينات .. ؟

إنها لحظة التحقق للإيديولوجى والشعرى والمدرسى .

خلالها ، تحقق **الإيديولوجى** فى نظام أخير ، مغلق ، يمثل مفتاحاً " سحرياً " شمولياً لإدراك كل خبايا العالم الإدراك " العلمى " الوحيد . أصبح مؤسسة خارج المؤسسة ومندمجاً فيها ، فى آن . مؤسسة لها مُنَظِّرُوها ورُعاتها وقضاتها وشعراؤها وجمهورها من المؤمنين . ولها انجيلها الصارم - بلا تسامح - وتعاليمها المقدسة فى كل شأن وحال .

وخلالها ، تحقق **الشعرى** فى قصيدته الأخيرة ، التى بلورت تمرد الخمسينيات فى بناء مستقر ، له لغته المتأنقة ، المنتقاة ، وتفعيلاته المضبوطة على ميزان " الخليل " ، وبنيته المصقولة اللامعة ، الزلقة . له - فى نفس الوقت - اعتراف المؤسسة الإعلامية الحكومية ، ورضاء الذوق العام السائد .

وخلالها ، تحقق **المدرسى** فى نسق نقدى ثابت ، ومضمون ، اجتاز - بنجاح - معركته مع الأنساق القديمة ، ومشاق رحلته مع النص الجديد . نسق له مرتكزاته فى التفعيلة والصورة والموقف ، وهدفه البحث عن المعنى ، ووسيلته الشرح ، وقيمه العليا الوضوح وسهولة المنال والمنطقية المألوفة .

فكيف يهدر أحد لحظة تحققه الوحيدة ؟

ذلك هو جذر الرؤية السكونية الذاتى ، وروافدها بالعناد والمكابرة .

أما الجذر الموضوعى فحالة ثقافة كاملة تبدأ زمن الخزعبلات والأكاذيب التاريخية والانحطاط . ولم يكن مفر - أمام الفرسان القدامى - سوى أن يعتصموا بلحظتهم الذهبية ، فى مواجهة الطوفان ، بديلاً عن الانهيار .

(٨)

ولنا أن نتذكر أن صعود شعراء السبعينات لم يقتصر على الشعرى ؛ بل كان - فى نفس الوقت - نقدياً / ثقافياً ، متصادماً مع الأطراف الأساسيين فى الساحة .

فخروجهم الشعرى اختراق لسلطة القصيدة / النموذج ، وتجاوز لسلطة النمط السائد ، ووضعهما - معاً - على أسنة حراب المساءلة الجارحة والمتشككة . ففى الإمكان - دائماً - أبدع مما كان . هو الانطلاق من خارج دائرة المتحقق ، والتأسيس ابتداء من الحجر الذى رماه البناؤون ، ووضع كل الاحتمالات المستبعدة موضع التجربة الأليمة .

وهو اختراق لسلطة " الدوجماطيقا " ، وخروج على مقدساتها وأقانيمها ؛ بل تعريتها وفضح سوءاتها الظلامية القبيحة ، وتحطيم أصنامها الورقية . لا مبالاة نزقة بأساليب الإرهاب الفكرى ، وعبث جميل بالمحرمات المضحكة ، والخطوة الأولى تبدأ من خارج الدائرة المسيجة بالمحفوظات القديمة الصفراء المنحولة .

وهو اختراق لسلطة القاعدة والقانون النقدى ؛ بل ولسلطة النقد - ابتداء - على إبداع القصيدة . هو أسبقية القصيدة على القانون ، وأولويتها على القاعدة ، ومعياريتها للفكرة النقدية . نفى للمرجعية ، ومصادرة للمصادرة ، وهدم لأسوار الحصار " الأبوى " إلى آفاق شائكة محرجة من الحرية المصيرية .

هو نفى الوصايا جميعها و " الأبويات " كلها ، وتحد لوضع شعرى / نقدى كامل ، وإشهار لمنطق آخر مناقض فى فهم العالم والوعى بخصوصية الإبداع . منطق يقوم على محاكمة المفاهيم والتصورات الراكدة ، وإثارة الشكوك حول أهليتها ، فيما يقدم احتمالاته لأجوبة أخرى . ولكنه - فى جوهره - كشف لفساد رؤية ، وفضح للتعاليم .

إنه - إذن - " صفعة فى وجه الذوق العام " .

(٩)

إقتراب حميم متأن من القصيدة السبعينية ، بلا مواقف قبلية ، أو أُطر معيارية نهائية . ذلك ما فعله إدوار الخراط ، الاستثناءُ الخارج على القاعدة . فكتابته بحث فى النص عن النص ، لا عن الذات ، أو الإيديولوجيا ، أو القانون الخارجى . هى تلك الكتابة المتحررة من السائد الفكرى / النقدى - رغم هيمنته الباهظة - والباحثة ، بلا تعنت ، عن آفاق أخرى ، بما يليق - حقاً - بقامة إبداعية فاتحة .

فلم يكن لطاقاته الإبداعية الفادحة ، المؤسَّسة ، إلا أن تكون متضادة مع الركودى ، البائر ، الذى يسود سوق النقد ، فتجد انسجامها وسندها النظرى فى حرية المبدع ، ونفى الوصايات والسلطات والأبويات والأصنام الزائفة . وذلك ما أدى إلى التوافق الأساسى بينه وبين التجربة الشعرية الخروجية .

تشهد كتابته على احترامه العميق لمسئولية الكتابة : لا أحكام عشوائية ، لا معايير خارجية ، لا أولوية للذات على النص ، ولا تعنت فى فرض مذهب إيديولوجى أو نقدى أو أفكار تأملية على التجربة الشعرية ؛ بل بحث متأن دقيق فى تفاصيلها وسراديبها الخفية ، من أجل الوصول إلى جسدها الحى ، حياً ، منتصباً ، لا ممدداً على سرير " بروكوست " .

كتابته - أيضاً - " صفعة فى وجه الذوق العام " . لذا ، فقد تلقى نصيبه من التهجمات والتقولات الرثة على يد العاطلين من الموهبة والمسئولية الثقافية .

وذلك ما فعله - على نحو آخر - عبد المنعم تليمة ، وخاصة فى مرحلة الصعود الحرجة : أبوة ثقافية حانية ومسئولة ، بلا وصايا ، ومستندا فكريا ونقديا وشخصيا للخارجين على كل مستند ومرجع ، بل والتأسيس البديهى لمرجعية إبداعاتهم ، انطلاقا من المقولة الأثيرة لديه : " أنتم الناس ايها الشعراء ".

(١٠)

قراءة أولى فى أول بيبليوجرافيا لشعراء السبعينات فى مصر ؛ تحديداً : فى التوجهات النقدية إزاء التجربة .

وهى قراءة لا تستنفد الممكن من التحليل والنتائج والأسئلة ، ولكنها تشير إلى بعض الجوهرى ، بعض الأساسى ، كعمل تمهيدى هاجسه إعادة قراءة الأوراق القديمة ، وإعادة النظر ، وطرح الأسئلة الجارحة ، وإهدار اليقين الثبوتى الوثنى .

ذلك يعنى أنها قراءةٌ / احتمال ، لا توصد ، ولا تصادر ، ولا تنهى ؛ بل تنتظر أن تكون موضع الأسئلة بدورها ؛ تلك الأسئلة الخلاقة التى توجّه نحو آفاق أخرى ، وتكسر دوائر الحصار الفكرى ، وتغرس أصواتنا فى مدىً يجىء .

هوامش :

١- حوار مع محمود أمين العالم حول النقد والمنابر وشعر السبعينات ، أجراه حلمى سالم ، **مجلة اليوم السابع** ، باريس (٥ يونيو ١٩٨٩) .
٢- محمود أمين العالم ، ندوة بالقاهرة حول تجربة الشاعر حسن طلب ، حسين حمودة ، **جريدة اليوم** ، السعودية (١١ ذو القعدة ١٤٠٥ هـ) .
٣- حوار مع محمود أمين العالم ، **المرجع السابق** .
٤- **المرجع السابق** .
٥- **المرجع السابق** .
٦- أحمد فضل شبلول (محرر) ،" قصيدة النثر بين النقاد والمبدعين ، مناقشات "، **مجلة إبداع** ، القاهرة (سبتمبر ١٩٨٥) .
٧- سلام كاظم ، "حوار مع الناقد مدحت الجيار "، **مجلة الطليعة الأدبية** ، بغداد ، العدد ٥ / ٦ (مايو / يونيو ١٩٨٧) ، ص ١٢٩ .

ملخصات المقالات الإنجليزية

التجريب والمؤسسة: تجربة جماعتى " إضاءة ٧٧ " و" أصوات "

سامية محرز

يقدم هذا البحث تحليلاً لظاهرة الجماعات الشعرية التجريبية التى تكونت فى النصف الثانى من العقد السبعينى فى مصر والتى اسهمت اسهاماً واضحاً ومستمراً فى تطوير ملامح القصيدة العربية الجديدة وخلخلة المعطيات الجمالية المهيمنة على الشارع الإبداعى المصرى وذلك من خلال وضع تلك الجماعات فى سياق التطورات السياسية والثقافية فى مصر أثناء تلك الفترة بعينها .

وتركز الباحثة على جدليات العلاقة الكائنة بين هذه الجماعات الشعرية والمؤسسات الثقافية والإبداعية الرسمية فى مصر وخارجها . فيربط البحث بين سياسة الانفتاح الاقتصادى وسياسة الانغلاق الثقافى والإبداعى كوسيلة لفهم حتمية ظهور ثقافة بديلة تميزت بالعمل الجماعى من خلال ما سمى " بثورة الستنسيل " والنشر غير الدورى خارج إطار المؤسسات المهيمنة على الساحة الثقافية المصرية والتى لا تزال تعمل على تهميش نتاج هذه الحركة الشعرية التجريبية .

وتعتبر جماعتا " إضاءة ٧٧ " و" أصوات " من أبرز وأهم هذه الجماعات الشعرية . ويقوم البحث بتقديم الشعراء المؤسسين لهاتين الجماعتين وبعرض تحليلى لمقولات هؤلاء الشعراء ورؤاهم الإبداعية وتنظيراتهم حول التجربة الشعرية العربية عامة والمصرية خاصة وملامح القصيدة الجديدة وعلاقة الشاعر بالمجتمع، والإبداع بالثورة، والتجريب بالمؤسسة من خلال إجابتهم على استبيانات أعدت خصيصاً لهذا البحث إلى جانب قراءة نقدية لنشرات الجماعتين : **إضاءة ٧٧ والكتابة السوداء** .

الدراما الشعرية والتجريب

هدى وصفي

ارتبطت التجربة الشعرية الخاصة بجماعة **إضاءة ٧٧** بفترة ما بعد ١٨ و ١٩ يناير سنة ١٩٧٧ مما يستجيب لقول أحد النقاد من أن " بعض الحداثة يأتي في إطار أزمة ويرتبط بما يسمى 'خرافة الجديد' " .

تجربة ولدت إذن فى مناخ إحباط ، رافضة ضمنيا لثقافة المؤسسة وراغبة فى تجاوز تجربة رواد الشعر الحديث " وصار الأمر يتطلب حساسية جديدة " كما أشار إلى ذلك أحد منظريها . وتلح التجربة على أن ممارستها الدالة هى ايضاً ممارسة ثورية وتود هذه الجماعة أن تبلور مفهوماً للشعر محدداً ومفارقاً فى آن واحد : وهو أن الفعل الأدبى ليس مستقلا عن سياقه الاجتماعى وليس منفصلا عن دلالته الذاتية ومن هنا تعريف الممارسة الشعرية بأنها طليعية .

وظهرت الحاجة إلى الاستعانة بلغة ليست معطاة مسبقاً ولكنها تتشكل بحسب التجربة الفردية من أجل أن تخلق علاقات جديدة ومن ثم أشكالاً جديدة بوسعها أن تتواكب مع هذا الحاضر العربى الإسلامى الذى عاد إلى خشبة التاريخ فى إطار متناقض من العنف والفوضى والوئام .

ولكن تظل هذه الكلمة المتفردة مرتبطة بالكلمة الصوفية لابن عربى أو الكلمة المشبوبة للنواجدى ولن تكتفى هذه الكلمة بالممارسة الشعرية ولكنها تطرق باب الدراما الشعرية وهذه الدراسة تقدم بعض النصوص التى تنتمى إلى هذه المحاولة وتنصب على متن مكون من أربعة نصوص لها قسمات مشتركة أبرزها : توظيف التراث والاستعانة بالطقس مع التأكيد على الملمح الصوفى .

والنصوص الأربعة هى : "العادلون" و"الشعلة" (محمد سليمان) ، "بيت النجوم" (وليد منير) ، "مرعى الغزلان" (محمود نسيم) . وتشترك هذه النصوص فى كونها محملة بنفس الهموم : قهر "الضعفاء"، عجز الكلمة وطرح إشكالية الشكل من خلال مسرح ثورى، مسرح طقسى ، أو مسرح داخل المسرح ؛ بالإضافة إلى لغة شعرية مغرقة فى الخطاب الصوفى وتود أن تختبر قدرتها كفضاء للجدل بينها وبين الحدث الدرامى . وهى لغة ، لكونها شعرية تصبو إلى عدم التعدى ـ intransitif ـ ولكنها تحاول اقتحام مرجعية اللغة اليومية ـ transitif .

وتصبح ثلاثية : التمسرح ـ الميتافزيقا ـ المجتمع هى السمة الأساسية لهذه التجربة الشعرية " الطليعية " . لكن يظل النص مفتقداً للعرض الذى يستطيع وحده أن يؤكد إن كانت تلك التجربة ردة أم إبداع فعلى .

التصوير فى الشعر والشعر فى فن التصوير :
لغة الرؤية فى الشعر التجريبى وأعمال الرسام عدلى رزق الله

ماجى عوض الله

نشأت فى الفن المصرى الحديث علاقة حميمة بين فنيّ الإبداع الشعري من ناحية وفن التصوير المرئي من ناحية أخرى . فنجد أن هذه الظاهرة قد تبلورت فى الحوار الفنى الذى دار بين ثلاثة من شعراء الحداثة وهم عبد المنعم رمضان ووليد منير وأمجد ريان من جانب ومن الجانب الآخر رسام المائيات عدلى رزق الله .

وهذا البحث يركز على العلاقة الإستطيقية التى تجمع ما بين هذين النوعين من الفنون واللذين قد يبدو لنا لأول وهلة أنهما غير متصلين إلا هامشيا . فنجد أن فن عدلى رزق الله والشعراء الثلاثة تجمعهما " لغة شعرية /مرئية " تعتمد فى بنائها الداخلى على أسلوب تعبيرى أكثر منه أسلوب نقل الواقع بطريقة حرفية . وإذا أخذنا بنظرية أفلاطون هنا وخاصة فى ضوء قراءة افلوطين لها – لجد أن هؤلاء الفنانين فى تجريبهم هذا – قد ابتعدوا عن الحقيقة لامرة واحدة فحسب ولكن مرتين أو ثلاثاً ولكن فى هذا الابتعاد عن سطوح الواقع اقتراباً من الجوهر . فهم يقدمون لنا واقعاً خاصاً بهم – كما يقول رولان بارث – بعد هدمه ثم إعادة تشكيله مرة ثانية . ونجد أن إدوار الخراط فى قصيدتين نثريتين – مهداتين إلى عدلى رزق الله – يبرز هذا الاتجاه ويؤكده وذلك بعنوان القصيدتين الذى يحتوى على كلمة "تأويل" ، متحديا بذلك النظرة التقليدية للواقع .

ونجد تباعا أن الشعراء يحتفون بما يجدونه من هذه الخصائص فى أعمال الرسام عدلى رزق الله التى تتسم فى جوهرها بصفة الشاعرية ونوع من الغموض الخاص الذى يلهب خيالهم الخصب . فنجد أن أشعارهم " تتحدث " عن " صمت " ما فى أعمال الرسام فى مزيج من "الأصوات" و"الإضاءة" . كما أننا نجدهم اتحدوا فى إحساسهم العام بأن رؤيتهم هذه ، وحلمهم عن نوع خاص من الفن ، بالضرورة تأخذهم فى طريق شاق وغير معبد . هذا "المستحيل الفنى" – الذى يدفع الفنان إلى العظمة – هو إلهام وغاية هؤلاء الشعراء وهو أيضا ما يجمع بينهم وبين هذا الرسام .

ونجد أن الشعراء يُعَبّرون عن إمتزاج هذين الفنين عن طريق المجاز حين يصبح الصوت فى القصائد ضوءاً ، والصورة الجمالية مجازاً مؤكداً بذلك الطابع الديالكتيكى الذى تتسم به أعمال عدلى رزق الله . ويقابل هذه الخاصية الديناميكية والحركية من الناحية الأخرى تكثيف حاد يتعايش بل يتكامل معها : فيكونان بذلك بؤرة أو لحظة يتوحد فيها التضاد وينفصل. وما يُكتَب فى أشعارهم يُرى فى مائيات عدلى رزق الله متبلورا فى استخدامات اللون والتكوين .

وفى النهاية نجد أن الشعراء والرسام يجتمعون على فكرة تمجيد الجسد وشهوانياته ، مستخدمين هذه التيمة على مستويين . فعلى المستوى الأول تُستخدم كنوع من التحدى وكسر للقيود التى تفرضها معطيات مجتمعنا الشرقي . ولكن على مستوى أكثر عمقا وتعقيداً نجد أن جسد المرأة يأخذ صوراً مختلفة فهى الأم والخليلة والقديسة والإلاهة فى آنٍ واحد . وبذلك تصبح البؤرة التى يتحرك ويسكن عندها كل شئ هى فكرة الخصوبة وتأليه

الجسد.

وهنا تتوحد إذن كل معطيات الحياة بل والموت أيضاً ويصبح الإنتصار الحقيقى للفن في اجتماع الضدين فى سكون اللغة والصورة .

تعريف بكتّاب العدد

ماجي عوض الله: درست في الجامعة الأمريكية بالقاهرة وتخصصت في الأدب المقارن. كتبت عن فرجينيا ولف وإدوار الخراط ونشرت دراسات بالإنجليزية عن المرأة البدوية وعن تلاحم الخيال بالواقع في رواية **ترابها زعفران** للخراط . وهي تعد الآن بحث دكتوراه عن البعد الأسطوري في الرواية الحديثة .

رمضان بسطاويسي: درس في جامعة القاهرة وعين شمس وتخصص في علم الجمال. يدرّس الفلسفة في كلية البنات ، جامعة عين شمس. كتب عن لوكاتش وهيجل ، ونشر العديد من المقالات في المجلات المصرية والعربية في النقد والفلسفة. يعد الآن دراسة عن فلسفة الجمال في الإسلام.

صبري حافظ: درس في القاهرة ولندن متخصصاً في سوسيولوجية الأدب . درّس في السويد والولايات المتحدة ويعمل الآن أستاذا للأدب العربي في جامعة لندن . له العديد من الكتب والمقالات بالعربية والإنجليزية عن القصة القصيرة والشعر والمسرح والنظرية االأدبية. ومن أهمها **مسرح تشيكوف** ، **أحاديث مع نجيب محفوظ** ، **استشراف الشعر** .

شاكر عبد الحميد: درس علم النفس في جامعة القاهرة وكتب رسالة الدكتوراه عن الإبداع في الفن التشكيلي. وهو عضو في اللجنة العلمية لجهاز قياس الرأي . وهو يدرّس الآن في جامعة السلطان قابوس في عمان. كتب العديد من الدراسات والكتب في النقد الأدبي والفن التشكيلي وعلم النفس ، منها **العملية الإبداعية في فن التصوير** ، **السهم والشهاب** ، " الجنون في الأدب " ، كما قام بترجمة كتاب **بدايات علم النفس الحديث** لماثيو اونيل .

هالة حليم: درست الأدب الإنجليزي في جامعة الإسكندرية، وهي تعد الآن رسالة ماجستير عن شعراء مختارين من الإسكندرية في الجامعة الأمريكية بالقاهرة. وقد نشرت دراسات في دوريات مختلفة ، منها مقالة عن إسكندرية كفافي . كما قامت بترجمة فيلم تسجيلي إلى الإنجليزية .

سيزا قاسم دراز: درّست الأدب في الجامعة الأمريكية بالقاهرة وجامعة القاهرة . نشرت عددا من المقالات والكتب حول الأدب العربي والمقارن ، ومن بينها **بناء الرواية : دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ** ، **أنظمة العلامات: مدخل إلى السيميوطيقا** . وقامت بالإشراف على ترجمة مجموعة من القصص العربية إلى

الإنجليزية ، كما ترجمت إلى العربية نصوصاً هامة من النقد الأوروبي.

رفعت سلاّم: شاعر سبعيني ، حصل على الليسانس في الصحافة من جامعة القاهرة . يعمل حالياً محرراً ثقافياً في وكالة أنباء الشرق الأوسط . له دواوين شعرية : **وردة الفوضى الجميلة** (١٩٨٧) ، **إشراقات رفعت سلاّم** (١٩٩١) ، **إنها تومئ لي** (تحت الطبع) ، وترجمات لبوشكين ومايكوفسكي وليرمنتوف . له دراسات في النقد منها **بحثاً عن التراث العربي : نظرة نقدية منهجية** ، **المسرح الشعري العربي** . عمل رئيس تحرير مجلة **كتابات** (١٩٧٨-١٩٨٥). يعد الآن ترجمة عربية للشاعر اليوناني يانيس ريتسوس .

محمد محمد عناني: درس في القاهرة وإنجلترة . يعمل الآن استاذاً في قسم اللغة والأدب الإنجليزي في جامعة القاهرة ، وهو رئيس قسم النشر في الهيئة المصرية العامة للكتاب. ألّف العديد من المسرحيات والبحوث وقام بترجمات هامة منها مسرحيات لشكسبير : **روميو وجولييت** ، **تاجر البندقية** ، **يوليوس قيصر** ؛ **والفردوس المفقود** لميلتون .كما أنه ترجم مختارات من الشعر المصري الجديد إلى الإنجليزية . كتب دراسات عديدة في النقد الأدبي أهمها **جدلية الذاكرة** ، **أشكال المفارقة** .

ماهر شفيق فريد: يدرّس في قسم اللغة و الأدب الإنجليزي في جامعة القاهرة . من أهم دراساته وكتبه: **النقد الإنجليزي الحديث** ، **الشعر الإنجليزي الحديث** ، **خريف الأزهار الحجرية** (مجموعة قصص بالعربية) . وهو يعد الآن ترجمة لأعمال إليوت الكاملة .

سلوى كامل: درست في مصر وإنجلترة . وهي تدرّس الآن الشعر والترجمة والأسلوبية في قسم اللغة والأدب الإنجليزي في جامعة القاهرة . وهي شاعرة (بالإنجليزية) ورسامة . قامت بدراسات عن مسرح إليوت ، وبنية الزمن في أعمال نجيب محفوظ ، ونحو العامية المصرية القاهرية ، وترجمة المجاز . وهي عضو في هيئة تحرير مجلة **دراسات القاهرة في الإنجليزية** . تعد الآن بحثاً عن القصدية في الشعر .

عبد المقصود عبد الكريم: شاعر سبعيني ، وهو طبيب تخصص في الأمراض العصبية والنفسية في كلية الطب ، جامعة عين شمس . صدر له ديوان **أزدحم بالممالك** وله ديوان تحت الطبع **يهبط الحلم بصاحبه** . له مقالات ودراسات نشرت في العديد من المجلات العربية ، وله بحث واسع عن الجنون واللغة . ترجم كتاب د. هـ. لورنس **فانتازيا اللاوعي** .

فرانسيس لياردت: مترجمة أدبية وكاتبة قصص . درست العربية في جامعة أكسفورد وعاشت لمدة قصيرة في مصر . من ترجماتها رواية **ترابها زعفران** لإدوار الخراط **والنزول إلى البحر** لجميل عطية ابراهيم . وهي تعد الآن ترجمة **ثرثرة فوق النيل** لنجيب محفوظ كما تعد مجموعة من قصصها القصيرة للنشر .

سامية محرز: تدرّس حالياً الأدب العربي والمقارن في الجامعة الأمريكية بالقاهرة . درّست في جامعة كورنيل في ولاية نيويورك (١٩٨٤-١٩٩٠) . نشرت دراسات عديدة عن الأدب العربي المعاصر وأدب شمال افريقيا المكتوب بالفرنسية ، منها مقالات عن جمال الغيطاني ونجيب محفوظ وصنع الله ابراهيم وإميل حبيبي وعبد الكبير الخطيبي وجيمس جويس .

هدى وصفي: أستاذة الأدب الفرنسي ورئيسة قسم اللغة الفرنسية وآدابها فى جامعة عين شمس . نشرت العديد من الكتب والمقالات بالفرنسية والعربية عن الأدب الفرنسي والمصرى والمقارن وعن سيميولوجيا العرض المسرحي وقامت بترجمة نصوص نظرية حول الدراما . من أهم كتبها (بالفرنسية) **مقالات نقدية** ، **سارتر فى مصر** ، **نحو مسرح مصرى** . ولها دراسات بالعربية عن موليير وطه حسين ويوسف ادريس ولجيب سرور . وهي مستشارة وزير الثقافة للعقد العالمى للتنمية الثقافية ومشروع قصر طه حسين .

ماجد يوسف: شاعر سبعيني ، يكتب بالعامية والفصحى . حصل على الليسانس فى الفنون الجميلة ودبلوم الدراسات العليا فى النقد الفنى من أكاديمية الفنون فى المعهد العالى للنقد الفنى . نشر فى مجلات عربية عديدة . صدر له اربعة دواوين : **مسجل مستعجل من سيناء** (١٩٧٤) ، **ست الحسن والجمال** (١٩٨٠) ، **تلت مرايات على جمرة** (١٩٩٠) ، **تعاشيق مصرية** (١٩٩١) . وله أيضا فى النقد : فن المسرح عند تشيكوف . يعمل حاليا فى المملكة العربية السعودية .

Hoda Wasfi is chairman of the Department of French Literature at Ain Shams University. She has published in French and Arabic on Egyptian, French and Comparative Literatures. She is also the advisor to the Minister of Culture for the decade of cultural development. She has translated theoretical texts on drama. Her works (in French) include *Essaias critiques*, *Sartre en Egypte*, *Vers un théatre Egyptien* , a translation of *La critique litteraire* de Pierre Brunel and others. She is also the author of several other studies in Arabic on Molière, Taha Hussain, Yusuf Idris, Naguib Surour and Gamal Al-Ghitany.

Magid Yusuf is one of the poets of the seventies, who writes in both the literary and the colloquial idioms. He obtained his B.A. in Fine Arts and a Diploma in art criticism from the Higher Academy of Art Criticism. He has published extensively in several Arab journals and newspapers. He is the author of four collections of poetry and a study of Chekov's theater.

degree in Neuro-Psychiatry from Ain Shams University. His contributions include a collection of poems, and another collection is forthcoming. He is also the author of a number of studies including a thesis on madness and lanuage and has translated D.H. Lawrence's *Fantasy of the Unconscious*.

Ceza Kassem-Draz taught literature at the American University in Cairo and Cairo University. She has published several articles and books on Arabic and Comparative Literature, including *The Structure of Najib Mahfouz's Trilogy*, *Introduction to Semiotics* and has edited *Flights of Fantasy* (a collection of modern Arabic short stories translated into English).

Frances Liardet is a literary translator and creative writer. She studied Arabic at Oxford University and has lived for a short time in Egypt. Her translations include *City of Saffron* by Edwar Al-Kharrat and *Down to the Sea* by Gamil Atiya Ibrahim. She is currently translating *Tharthara Fawq al-Nil* by Naguib Mahfouz and writing a collection of her own short stories.

Samia Mehrez teaches Arabic and Comparative Literature at the American University in Cairo. From 1984-1990, she was a faculty member in the Department of Near Eastern Studies, Cornell University, New York. She has published several articles on contemporary Arabic and Francophone North African literatures in the following books *The Bounds of Race*, *Re-Thinking Translation*, *Literature and Society*, *Naguib Mahfouz:The Imagination that Devoured Cairo* and in the following journals: *Alif*, *Arab Studies Quarterly*, *Bulletin du CEDEJ*, *Yale French Studies* and *Emergences*.

Rif^c^at Sallam is a poet of the seventies who obtained a B.A. in Journalism from the University of Cairo. He is presently a cultural editor in the Middle East News Agency. His contributions include two collections of poetry, and a third is forthcoming; two books in criticism: *In Search of Arab Heritage* and *The Arabic Poetic Theater* ; and translations of Pushkin, Mayakovsky and Lermontov. He was the editor of *Kitabat* (1978-1985) and is presently working on translating Yannis Ritsos.

Sabry Hafez was educated in Cairo and London, specializing in the sociology of literature. He has taught in Sweden and the United States. He is presently a professor of Arabic Literature at London University (SOAS). He is author of several books and articles on modern Arabic literature and critical theory, including *The Theater of Chekov*, *Dialogues with Naguib Mahfouz* (in Arabic), as well as studies on the Arabic short story and the sociology of narrative (in English).

Hala Halim studied English Literature at Alexandria University and is currently working on her M. A. thesis, on selected Alexandrian poets, in comparative literature at the American University in Cairo. She has published several profiles, articles and a review in *Aujourd'hui L'Egypte*, as well as a study on "Cavafy's Alexandria: from the Dionysian to the Apollonian". She has translated the subtitles of a Lebanese documentary film.

Shaker Abdul Hamid studied psychology at Cairo University where he obtained his Ph. D. in "The Process of Creativity in the Art of Painting". He is a member of the Scientific Committee for the Assessment of Public Opinion. He is currently on the staff of Sultan Qabus University in Oman. He is the author of several articles and books on literary criticism, painting and psychology, including *Al Sahm wa al Shihab* (The Arrow and the Meteor) and " Al-Junun fi al adab" (Madness in Literature). He has also translated Mathew O'Neil's*The Beginnings of Modern Psychology* (into Arabic).

Salwa Kamel was educated in Egypt and England. She presently teaches poetry, translation and stylistics in the Department of English at Cairo University. She is a poet (in English) and a painter. Her research and publications have dealt with T.S. Eliot's plays, the structure of time in the works of Mahfouz, the grammar of Cairene Arabic and the translation of metaphor.She is on the editorial board of *Cairo Studies in English*. She is planning a research project on internationality in poetry.

Abdul Maksud Abdul Karim is a poet of the seventies and professionally a medical doctor, who obtained his Masters'

Notes on Contributors

Maggie Awadalla was educated at the American University in Cairo where she specialized in Comparative Literature. She has published articles on Bedouin women, on Al-Kharrat's Alexandria in *The City of Saffron* , and on painting. She is currently planning for her Ph.D research on the mythic dimension in modern narrative.

Ramadan Basttawicy was educated at Cairo University and Ain Shams University where he specialized in aesthetics. He teaches philosophy at Ain Shams University . He has written on Lukács and Hegel and published a number of articles on philosophy, criticism and creativity. He is currently preparing a study on aesthetics in Islam.

Mohammed Mohammed Enani was educated in Cairo and England. He is currently Professor of English Literature at Cairo University (Department of English) and is also Director of Publishing in the State Publishing House (GIBO). He is the author of a number of plays,translations and studies. Among his most important contributions to translation (into Arabic) are *Romeo and Juliet, The Merchant of Venice, Julius Caesar, Paradise Lost* (4 vols.); and(into English) *An Anthology of the New Arabic Poetry in Egypt* . He is the author of *Dialectics of Memory* and *Varieties of Irony.*

Maher Shafiq Farid teaches in the Department of English, Cairo University. He is the author of *Modern English Criticism, Modern English Poetry* and *Autumn of Stone Flowers* (a collection of Arabic short stories). He is currently working on an Arabic translation of the complete works of T.S. Eliot.

array of material made less accessible by the fact that many writings were published not through professional outlets but by the simple technology of stencil supported by the financial contribution of the poets and their friends. This article presents an extensive bibliography followed by an epilogue commenting on the critical state and reception of 'the poetry of the seventies'.

The primary bibliography of Egyptian poetry in the seventies compiled by the poet Rif^c at Sallam documents first, the poetic output of thirteen of the most outstanding exemplars of the phenomeno; second, the poets' writings in prose -- whether collective or individual; third, interviews with individual poets; fourth, seminars and symposia covered by the press; fifth, important critiques on the phenomenon.

Criticism of Egyptian poetry in the seventies-- varied though it is -- is characterised by a preconcieved negation of the phenomenon wherein the poetry in question is seen as "other" and, therefore, a threat to the critical "self". Thus, the poets of the seventies were categorically disavowed. This attitude is partly explicable by the circumstances that surrounded the emergence of experimental poetry: the immigration of outstanding Egyptian critics, the closing down of journals and literary magazines, the fossilization of critical criteria and poetic forms. According to such literary canons, poetry is to reflect social reality -- a reality which experimental poets refrained from portraying directly on the grounds of their objections to 'slogan poetry'. Thus the movement incurred the wrath of both the official establishment and the dogmatic leftists.

Established poets have consistently referred to experimental poetry as " marginal", expressing their anxiety that "the marginal is attempting to overtake the mainstream". This obviously subjective attitude is a reaction against the seventies' iconoclasm which endangered the output of the sixties' generation with its social commitment and alternative poetic forms. The alleged ambiguity, complexity and strangeness of experimental poetry in the seventies was seen by previous poets and prominant critics -- apart from rare exceptions --as a sin compounded by the fact that the poets of the seventies also produced critical works, thus directly redefining all the cultural canons of their predecessors.

modernism and revolt than his peers who wrote in the classical idiom.

But the vernacular poet faces a number of challenges that spring from the over-simplified view that sees vernacular poetry as a vehicle of the everyday life of the simple folk and is thus devoid of complexity and depth of vision.

This view is quite opposed -- in the author's opinion -- to the true nature of art; since vernacular language -- as any other language -- is able to acquire an aesthetical dimension if used poetically. Thus the vernacular poet is able to adapt his language to the needs and constraints of modern poetry, just as his peer in the classical idiom does.

His generation, the author explains, was shattered by the 1967 disaster and tried to find a medium through which to express the angst of this agonizing event. Some vernacular poets who rose to the challenge failed because of an inclination towards romanticism, lyricism, aphorism and common wisdom.

The modern vernacular poem was high lighted by Sayyid Higab in his diwan *The Fisherman and the Jinniyya* . He was able to weave the great discoveries of the Socialist poets such as Aragon, Eluard and Neruda into the originality of folk legacy.

The author-poet acknowledges his debt to the early works of Higab, the works of Fu'ad Haddad and Salah Jahin. He also points out the specificity, strength and weakness of each of them.

The vernacular language, the author asserts, is able to combine both the freshness of the poetical experience and the pleasure of discovering the world. It is also a historical vehicle that carries the legacy of folk art and is able to renew itself. The vernacular poet is, therefore, not a second class citizen in the world of art.

A Bibliography and Commentary on the 'Poets of the Seventies'

Rif^cat Sallam

A study of Egyptian poetry in the seventies and its critcal impact is a challenging task. Among the obstacles confronting any researcher are the nature and location of the criticism (arbitrary and baised) as well as the vast, hitherto undocumented,

The academic approach to culture is dealt with on the level of the *ego* and the *superego* . On the other hand, the poetic approach is contained within the realms of the *id* .

On the first level of culture memory plays an important and inevitable role; whilst on the second level, the concept of forgetfulness forms an essential ingredient. At this point the author cites advise given long ago to the Arab poet Abu Nuwwas: to forget all he had learned of poetry before starting to write. This concept of forgetting does not mean that what is forgotten is lost, for it remains somewhere in the human brain even though it might not be re-used in its original form.

Culture that has an academic thrust to it forms what the writer of the article describes as a "combination". In contrast, the cultural - poetic construction forms a structure that resembles the "chemical compound", where the whole does not add up to the sum of its parts. Within this whole, the parts are not easily separated.

The article attempts to apply this theory to the works of two experimental poets: Sa^{c}di Yusuf, the prominant Iraqi poet, and Ahmad Taha, the Egyptian poet who belongs to the group known as *Aswat* . They both demonstrate an ability to put behind them the past poetic experience -- with its known meters and stanzas -- and start from the point of "negation."

Finally the article points out that the modern poet is in need of great courage to create an art that depends on forgetting rather than memorizing.

Notes on Egyptian Vernacular Poetry Since the Seventies
Magid Yusuf

This article is written by an Egyptian vernacular poet who belongs to what is commonly called the generation of the seventies. The author starts by contrasting folk literature and formal literature arguing that the first was always a stream of subversion while the second followed the path of conformity. This is the reason that vernacular poetry is antagonistic to the reverence for traditions. It is not surprising, according to the author, to find that the vernacular poet Sayyid Higab is closer to

of analogies, in which we are confronted with a mirror image of the Koran on one side and all of the Arabic language on the other. But this image is a reversed image : the sura is transformed into a verse and the language of *dad* is transformed into the language of *jim* . We thus enter into the possible world of a new language, a language where the code is not a given but has to be created by the hearer at every step and where one letter becomes the whole of the alphabet and where the unity of the language is a mirror of the unity of the world.

The Verse of Jim links us in a way to the world of experimental art since it adopts the techniques of painters like Kandinsky and sculptors like Giacometti who started from the materiality of line and colors or bronze and stone to extract meaning from these materials, since meaning is not a given but an aim and a discovery. The world is not outside the self of the artist but within him; it is not a static reality but a dynamic one that is in continual motion. *Jim*, the magic letter, is in constant transformation: it moves from the tangible to the intangible, from the human to the vegetal and the mineral, it is a signifier without signified like the mysterious letters of the Koran at the opening of some of the suras which have not been interpreted but remain one of the mysteries of the Koranic text.

But above all this poem is a model of play, linking it with a long tradition that joins the Fatrassiers of the Middle Ages and reaches into the experimentation of the French Oulipo group. Play is the soul of art though it has been depreciated by established "serious" critical theory, be it in the West or the East.

The (Experimental) Poet and Culture
Abdul Maksud Abdul Karim

In this article, the idea of "culture" is used in the broad sense of every day experience -- which necessarily includes the reading experience. Culture is introduced on two levels. The first level deals with the academic approach , where neutrality is the primary assessment to success. In contrast, the second level of culture is that of the poetic; where culture is not valid as a subject on its own.; but rather becomes a part of the poet's subjective being.

destroys and builds, enhances spirit as well as consciousness, deflates sentimentalism and hyperbole, tends towards tearing the veils, plunges into the essence of things and poses the primordial questions.

The Verse of Jim (*Jim* is the name of the fifth letter in the Arabic alphabet) is an exploration of all the levels of our knowledge -- and ignorance -- of language : it explores the relation between sound and sense, between signifier and signified, between different signs intermingling in the network of the poem, between the speaker and his word, and between the word and the world.

The poem is divided into five parts that escalate from the first relation to the last :

1. Sound and sense :"The *Jim* Predominates". (115 verses)
2. Signifier and signified :"The *Jim* Succeeds". (464 verses)
3. The Poem as network of signs :" The *Jim* Strands". (165 verses)
4. The Speaker , the word and the hearer :" The *Jim* Bolts" (260 verses)
5. The Word and the world :" The *Jim* wounds" (38 verses).

The particular fascination that lies at the core of this poem is generated by a number of exploitations of rhetorical devices, tending towards the creation of a new language: a kind of magical language. Among these devices allegory is the dominant one. But allegory here is of a type that has not been used predominantly in poetry since both tenor and vehicle are linguistic entities, for in this poem the signifier is the vehicle and the signified the tenor. Thus the signifier becomes an independent object that acquires a life of its own by virtue of the materiality of the sound, and this is rendered by the recurrent use of the letter *jim* .

The poem *The Verse of Jim* is entirely built on the recurrence of one letter, and this repetition from beginning to end tends towards the creation of a special consciousness of sound patterns as well as a numbing of the semiotic process, the process of decoding the signified through the perception of the signifier. It is significant here to notice that this activity of repeating a sound over and over again has a ludic function. Play with sound enhances our perception of language and gives it an opacity that is a necessary condition of poetic language.

From the very start of the poem we are placed in a system

deserted and marginalized diction. His collective poetic corpus contains traces of Arab national memory and stirrings of the present struggle of the Arab people.

The poet's concern is with revolutionizing the real, not through a direct critique of the actual, but through arousing the senses which have been dulled and automatized under the subjugation of hegemonic policies and texts. Matar's critique, therefore, does not aim at reality as such, but at exploding the opaque mediators that block the vision of potentialities.

Matar views culture as a struggle between different social forces, some of which are dominant and others peripheral and overshadowed. He is the spokesman of the nation's outcast majority which is denied a platform for expressing its aspirations and heritage.

What Matar achieves in poetry parallels what the renowned Egyptian architect Hassan Fathy accomplished in architecture: situating modernity in specificity and creating structures from local material, thus releasing the collective self from its dependency on the other. Matar proposes an *écriture* which emerges authentically from the national culture, but joins and contributes to global creativity.

In his collection *Anta Wahiduha* (1986), Matar echoes Ibn Arabi's inter-penetrating triple fields: the cosmic, the national and the personal. Both Matar and the medieval mystic use body language to articulate lived experience and cosmic forces. The contrast, however, lies in Ibn Arabi's movement from the total to the partial, starting with Genesis; while Matar moves from the partial to the total, opening with Judgment.

Matar's quest for making the body a touchstone overlaps with the Moroccan writer Abdelkebir Khatibi ; they are both concerned with an ontology of repressed identity intimately linked to the body.

The Verse of Jim

Ceza Kassem

This long poem by Hasan Tilib, written in early 1988, represents a peculiar type of text that floods the beholder with a torrent of questions rather than quench his thirst for answers . It

poetic use of these elements and their symbolism, the author of the study demonstrates that they do not only reveal struggle in nature but also struggle among men.

The poems of Abdul Karim use the motif of dreams in their nightmarish dimension. Such dreams reveal a state of despair and impotence which produces a fragmented structure. Images follow each other in a disconnected way, creating the impression of a dream-like situation. The poems allude to a threatening reality where the "tribe" and its parallel, the "beloved", are equally disappointing. This cruel poetry attempts to inflict suffering while mixing inner and external worries in its discourse.

In Munir's poetry, the dream is associated with childhood and contrasted to disconcerting reality. In the dream, bliss and intimacy are projected and the dream functions as a defensive mechanism in a frustrating world.

Sallam's dream motifs connote an erotic dimension which in its turn suggests the possibilities of fertility and rebirth. But such dreams also exhibit fear and anxieties when suddenly the poem presents scenes of sterility and waste. The surrealistic character of such poems correspond to the realistic events in recent Egyptian history where hopes and disappointments alternated.

Adam's poems often present unfulfilled dreams. Philosophic, mystic and mythic diction characterizes Adam's poetry, where the beloved is a metaphor for mother earth.

Corporeal Ontology and Cultural Creativity: Matar's Poetics

Ramadan Basttawicy

The article explores the philosophical basis of the poetic language of Muhammad Afifi Matar, a prominent experimental poet of Egypt. The study reveals a fusion between body and consciousness, sensuality and memory, thus establishing that Matar's poetics obliterates established dichotomies and dualisms.

Matar weaves the rich legacy of the Arabic written word with oral myths and popular legends. He articulates in his poems the unspoken cultural dimension of his people, besides activating

new forms of poetic expressions in which the poetic text created within the rubrics of its diction, language and structure a parallel reality capable of conducting a dialectical relationship with the external world.

In its normative section the study deals with the various manifestations of the poets' attempt to formulate new forms of poetic discourse. The poetic reaction to the transformation of realities is not one of concordance but of inversion, for the depreciation of language in reality leads to its exultation in the poem with an ever increasing emphasis on its lyrical potential and aesthetic value. The language in this poetry is not a tool for expressing the world, but the means for experiencing it. It has become a world in its own right capable of offering richer promises. The poetic imagery has lost its old function of approximating the world, and has become a force for creating a new world. The study then deals with the significance of what it calls the poetic strategies of deferring semantic realization and their impact on both the construction of the poetic imagery and the structure of the new poem.

The Language of Dreams and Myths: Egyptian Poets of the Seventies

Shakir Abdul Hamid

The article opens with a review of seminal theoretical works on dreams and myths, arguing for the importance of analyzing such poetic motifs and structures in order to understand the significance of the poems and their dialectic with reality.

Egyptian poets known as the generation of the seventies have used dreams and myths to convey personal and collective aspirations and anxieties. The study addresses the works of five poets: Muhammad Sulaiman, Abdul Maqsud Abdul Karim, Walid Munir, Rif^{c}at Sallam and Muhammad Adam.

Sulaiman's poems chosen by the author for close reading use sacred texts and figures such as King Solomon to portray the poet's vision. Thus the heritage is used to foreground a contemporary outlook. In Sulaiman's poetry, the dream signifies absences of political nature. The poet's diction draws on the four elements in nature: water, fire, earth and air. In analyzing the

Abstracts of Arabic Articles

The Transformation of Poetry and Reality in the 1970s

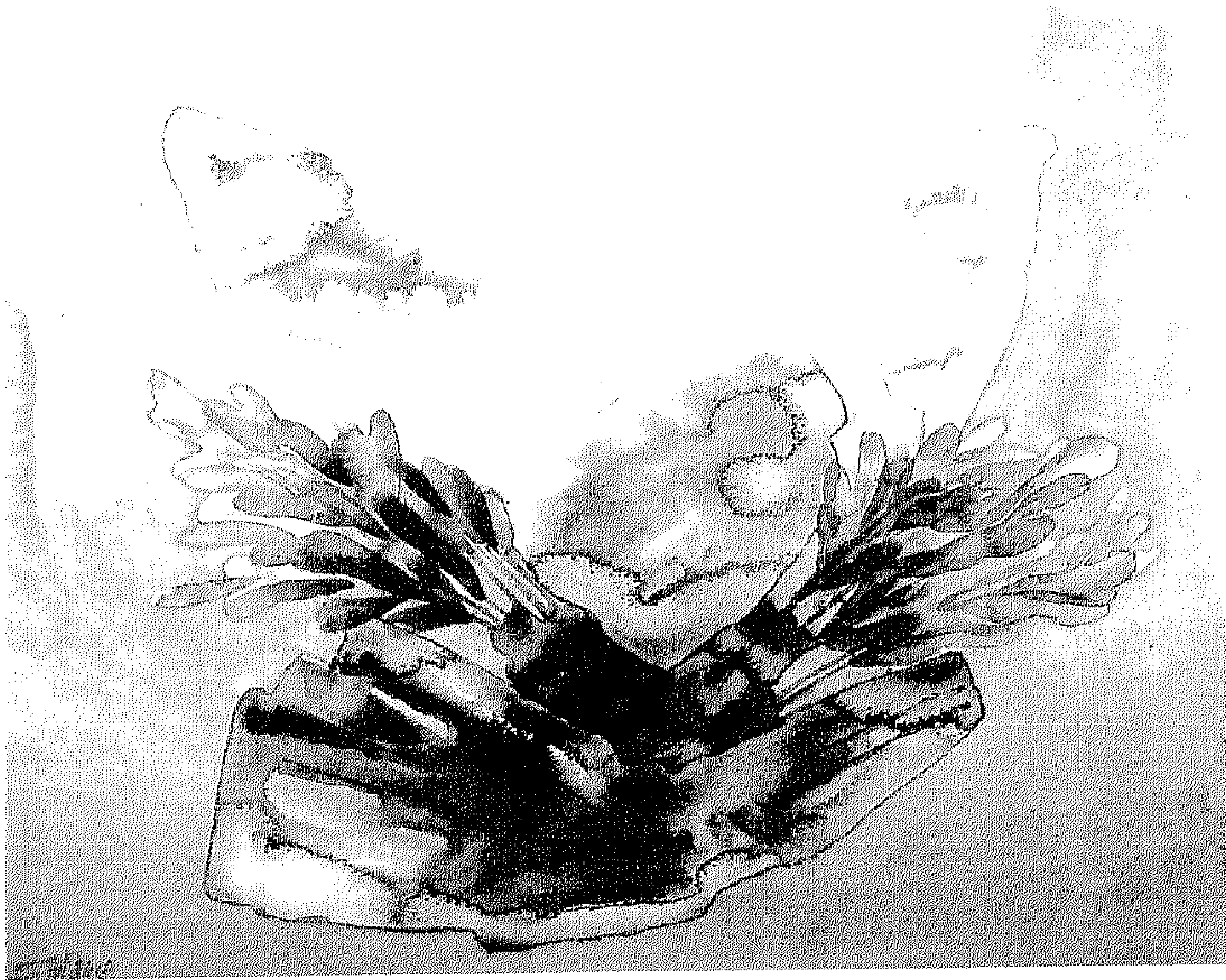
Sabry Hafez

The complexity of transformation of reality engendered through the traumatic experience of the 1970s in Egypt is analogous to that of the poetic experience of the young generation of poets who started their creative endeavour during this turbulent decade. The study poses two main hypotheses: that there is an interaction between the artistic artifice and reality with its various facets and multiple frames of references, and that both art and reality have undergone radical transformations in Egypt during and since the 1970s. The relationship between these transformations is not of a reflexive nature in which the creative text slavishly reflects reality, but of a creative nature where poetry develops its analogical realm of experience and its various rubrics and textual strategies capable of shaping it. The autonomy of the poetic text is of vital importance, yet it does not imply its independence from, or its ontological rupture with, reality.

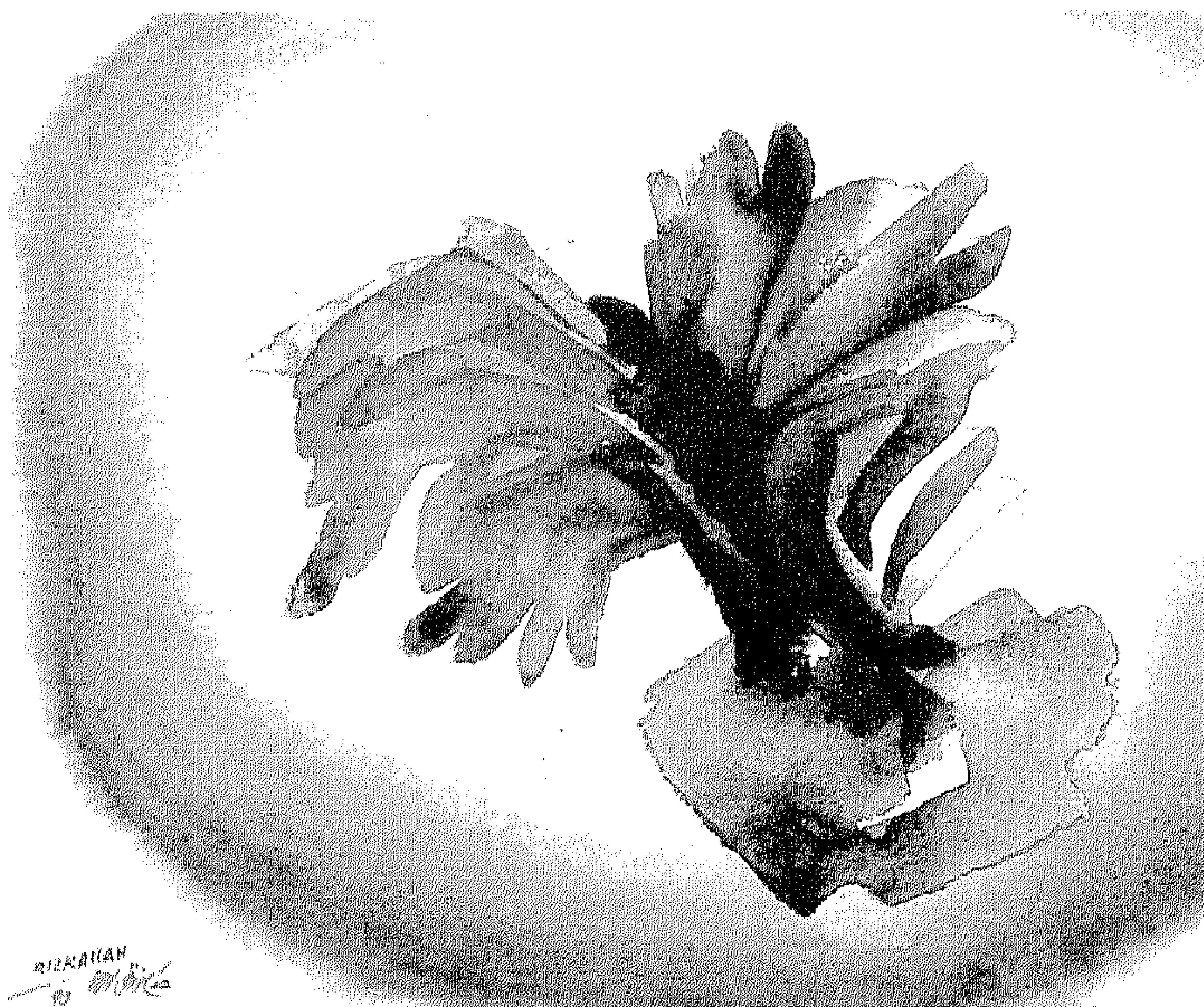
The vital interaction between the laws of poetic composition and those of the prevalent criticism of any literary period plays a significant role in determining the nature of the reception of that poetry. In its attempt to deal with the dialectics of reception in a specific horizon of ontological experience the study deals with the changing horizons of reception and their vital role in shaping the expectation of both readers and critics in dealing with the poetry of the 1970s. After delineating the nature of the correspondence between the poetic movement in the 1950's and 1960's and the socio-political and cultural consciousness in the Arab World, the study elaborates similar homology between poetry and reality in the 1970s. In this period, the fragmentation of reality gave rise to



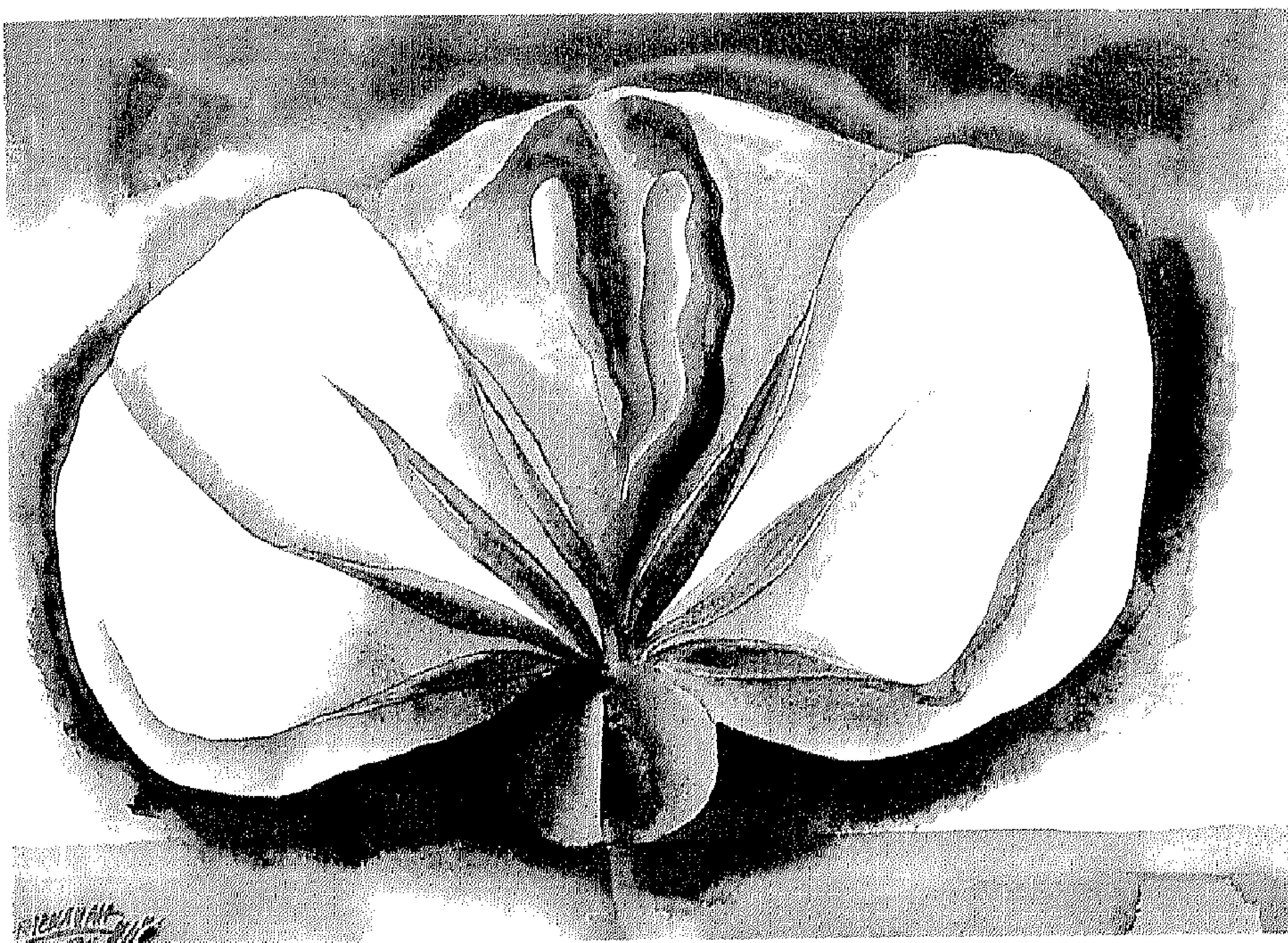
THE LIFE GIVING FLOWERS 1990 40x50cm Courtesy of Adly Rizkallah



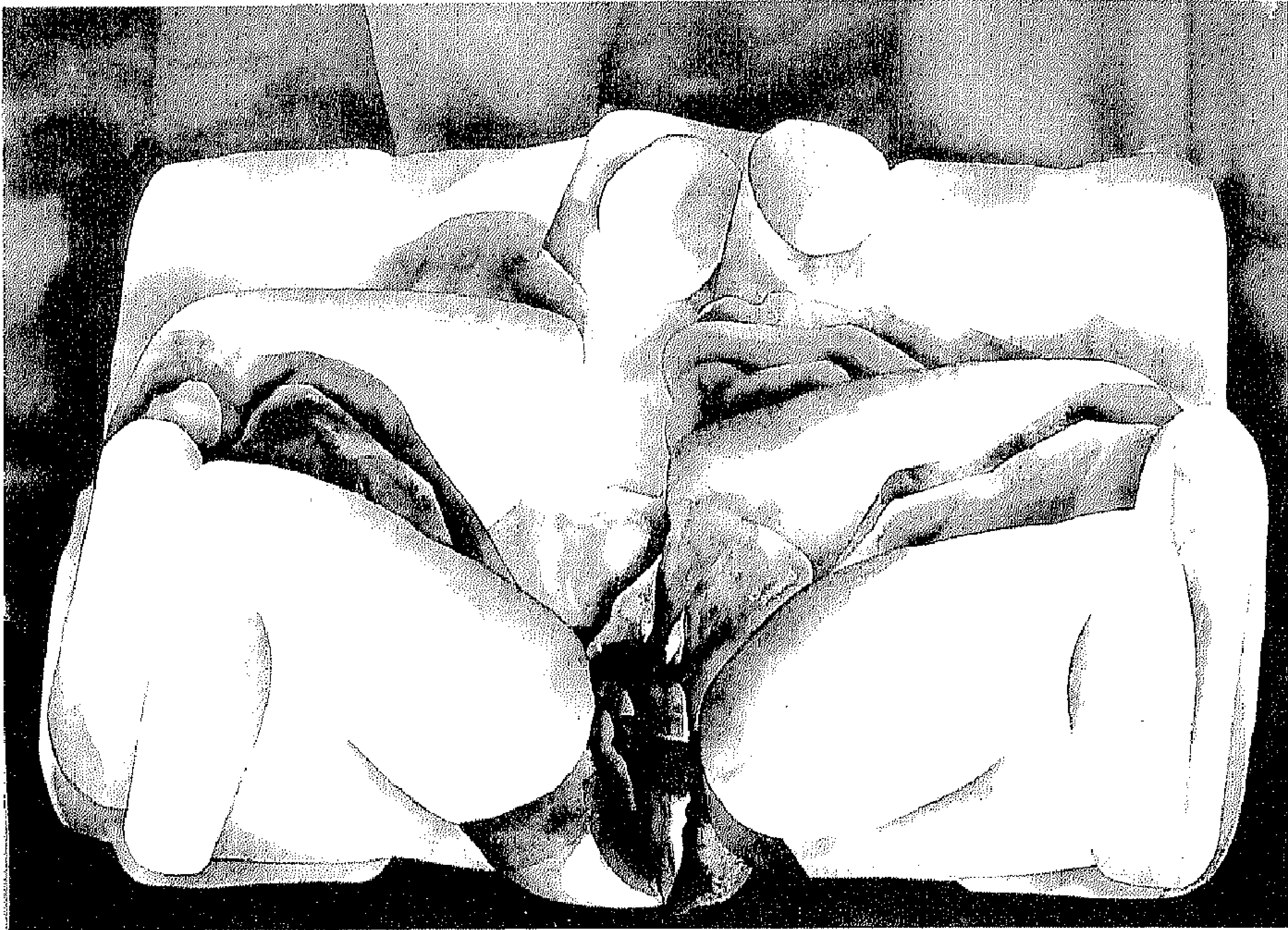
THE LIFE GIVING FLOWERS 1990 40x50cm Courtesy of Adly Rizkallah



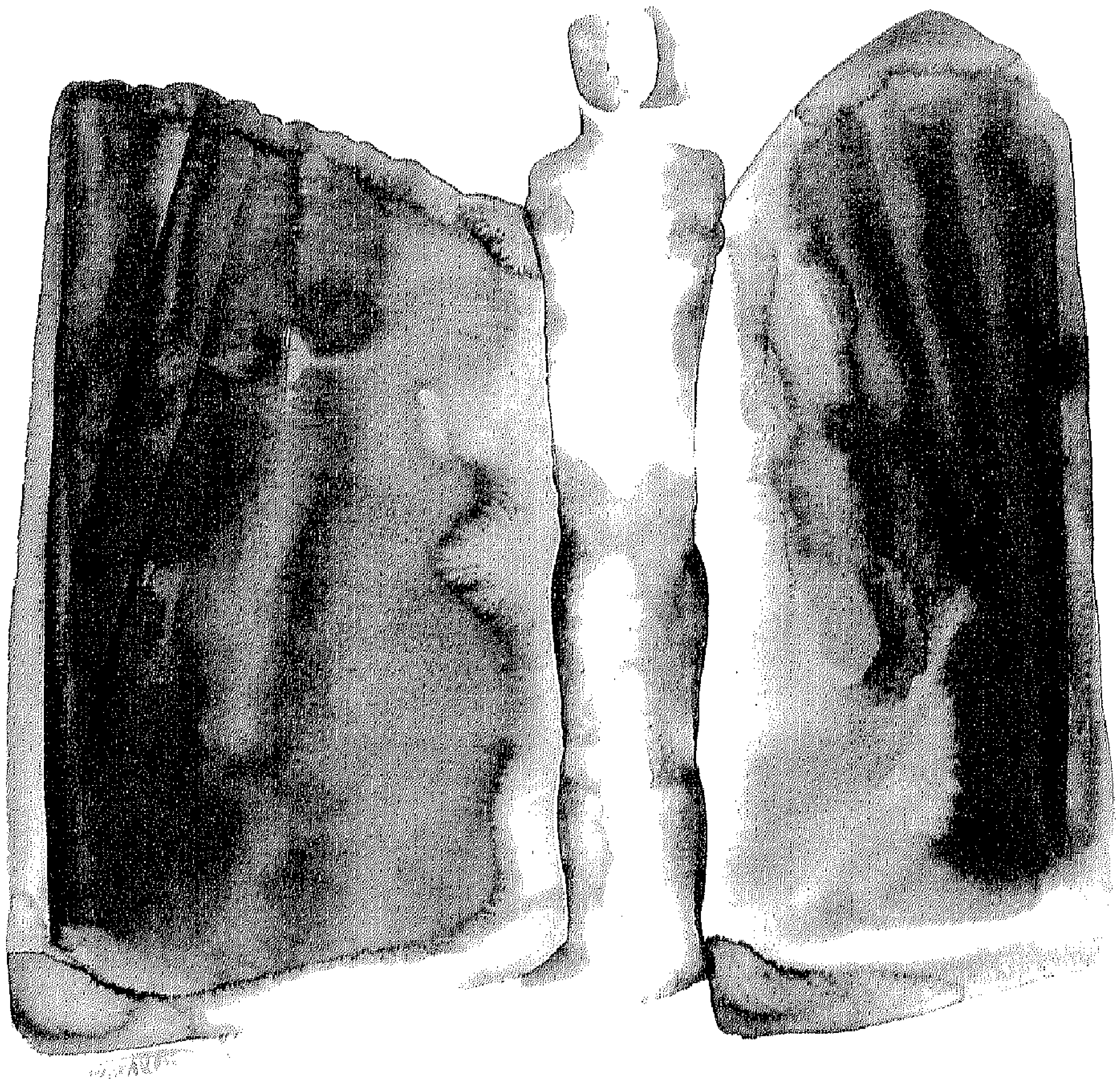
THE LIFE GIVING FLOWERS 1990 24x18 cm Maligna Salama Collection



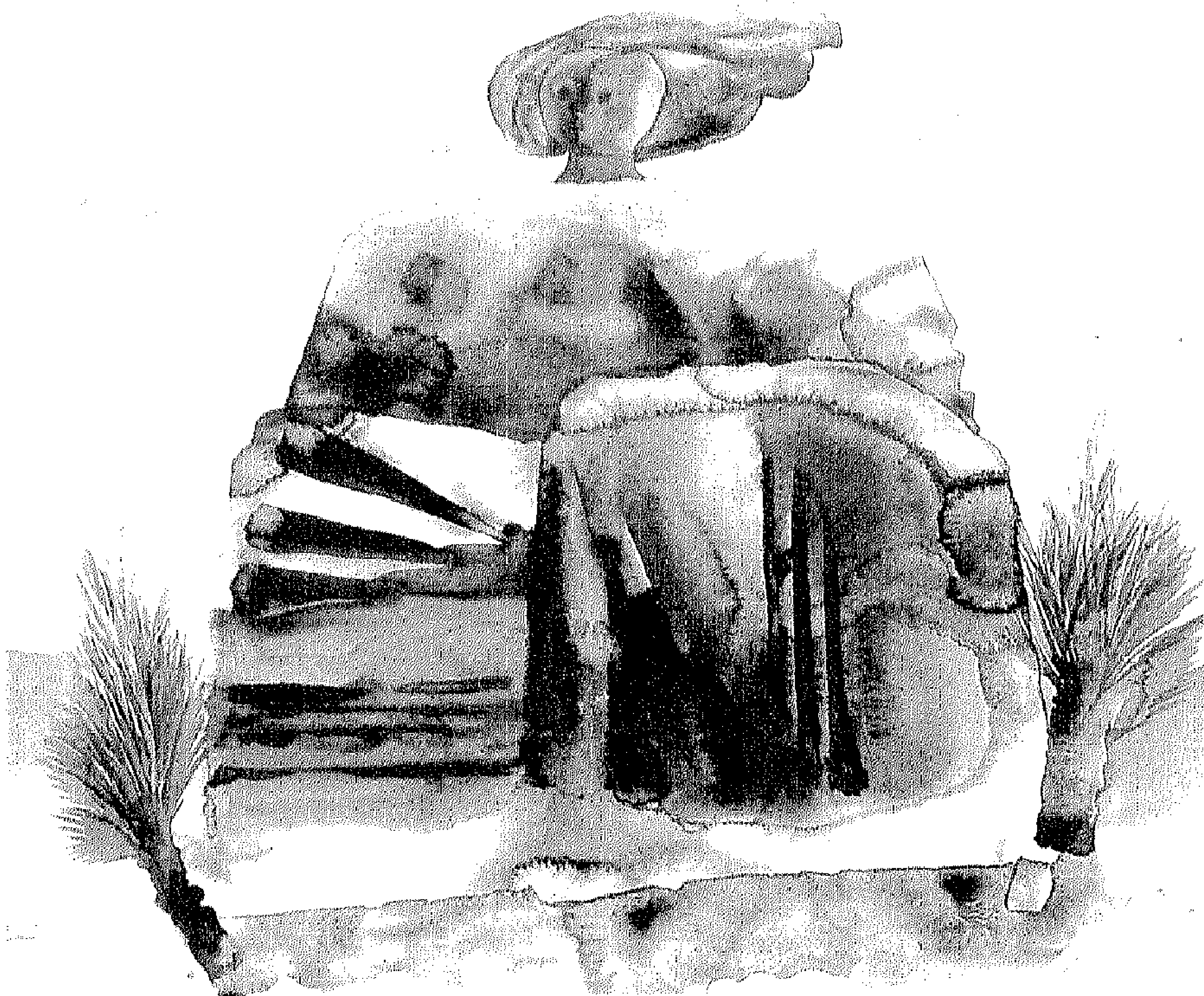
THE FLOWER 1985 32X23 cm (Amman Collection)



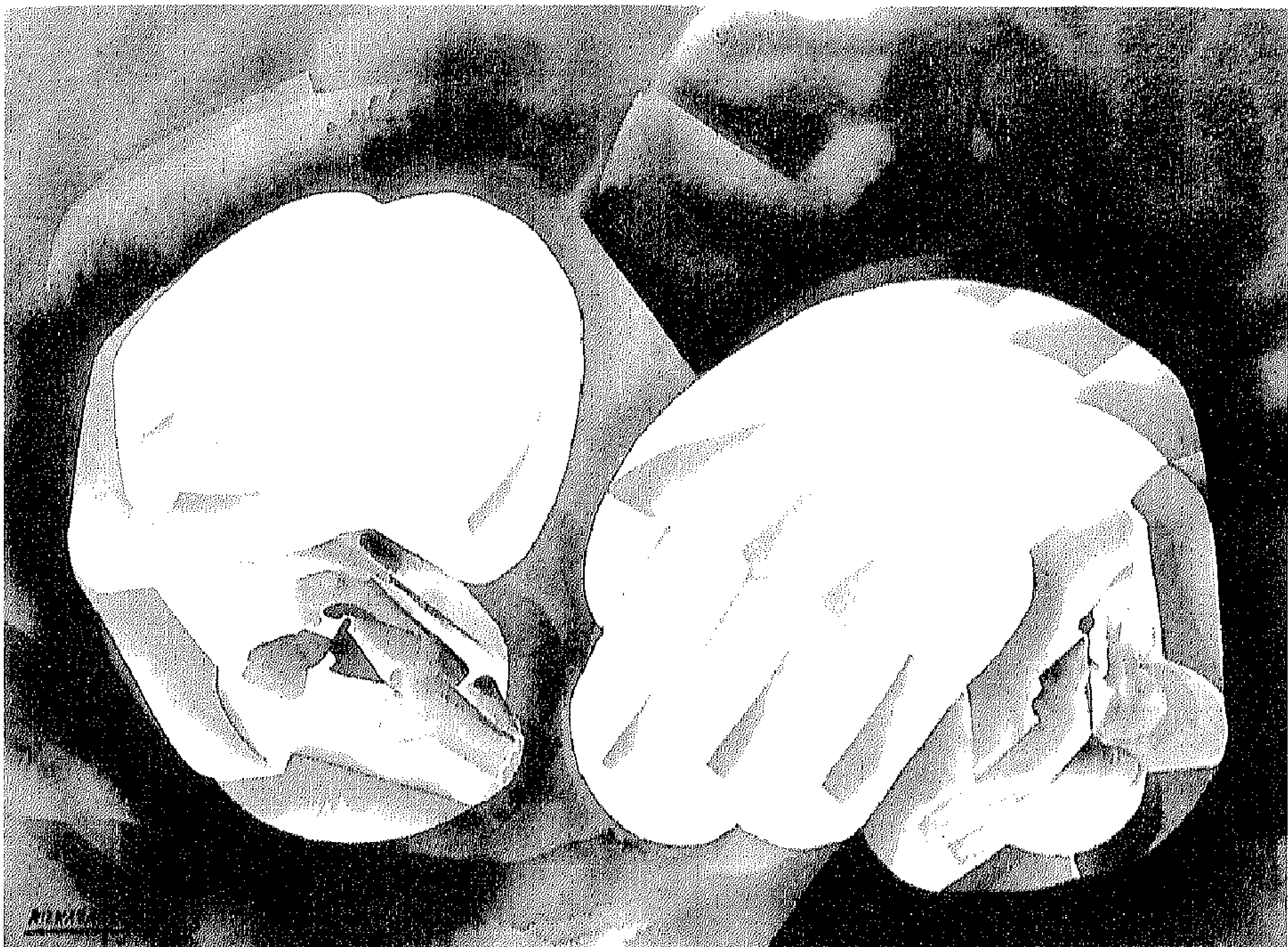
THE TEMPLE 1988 105X75 cm Courtesy of Adly Rizkallah



AISHA 1988 50X40 cm Courtesy of Adly Rizkallah



THE MOTHER 1988 50X40 cm Courtesy of Adly Rizkallah



CRYSTALS 1989 32X24 cm Courtesy of Adly Rizkallah

Illustrations

Rizkallah entitled:"A Path to The Rainbow," from his anthology *The Edge of the Sun* , (Cairo: stencil copy, 1979), pp. 17-32.
25 *Ibid* .
26 Ramadan, "On Adly Rizkallah's *Nariman* ", p.118.
27 Ghalia Kabany, " She is [named] *Ashtar* ", *Al Watan Al Kuwaitiya* , 19 November1989:5301. This article referes to a group of paintings by Adly Rizkallah called " The Bedouin".
28 al-Kharrat ," First Interpretation", *Small Watercolors* (1986; Cairo: np,1889), pp.11-12.Translated by Francis Liardet
29 Nemerov, " On Poetry And Painting With a Thought of Music ", p. 13.
30 *Ibid.*
31 Rayan, *Stanzas To The Apparent White* , p.2.
32 Munir,*The Watercolors of Adly Rizkallah* , verse 1.
33 Ramadan, "On Adly Rizkallah's *Nariman* " , p.119.

Abdul Mu[c]ty Higazy, " Verses of Color ", *The Creatures of Darkness* (Cairo: Akbar al Youm, 1989), pp. 53-59.
Samir Darwish, "Watercolors: ToThe Artist Adly Rizkallah" *Al Akhbar* (16 Aug. 1990), p 10.
All the translations in the article are mine unless otherwise specified.

2 Adly Rizkallah is one of the most prominant contemporary artists in Egypt today. He is well known for his unique use of watercolors both on the level of form and content. He was born in Upper Egypt in 1939 and studied at the Faculty of Fine Arts, Cairo during the years 1955-1961. He lived in Paris during the years 1971-1980; and then finally resettled in Egypt. Adly Rizkallah has held numerous exhibitions in Paris, Lahi, Cairo, Kuwait and Oman.

3 Elizabeth Abel, *Redefining The Sister Arts* , ed. W.J.T.Mitchell (Chicago & London: The University of Chicago Press,1983), p. 40.

4 Roland Barthes," The Structuralist Activity," *European Literary Theory And Practise* , ed. Vernon W. Gras (New York: Oxford University Press, 1973), p. 158.

5 Edwar al-Kharrat, *Small Watercolors* (Cairo: np, 1989), pp.14-15. Translated by Francis Liardet. See the complete poem and its translation in appendix I .

6 Walid Munir, *A B of Joy* [Alif Baa Al Farah] (Cairo: np, 1990), pp.3-4.

7 Howard Nemerov, " On Poetry And Painting With a Thought of Music ", ed. W.J.T.Mitchell (Chicago & London: The University of Chicago Press,1983), p. 13.

8 W.J.T.Mitchel, ed. *The Language of Images* (Chicago & London: The University of Chicago Press,1983), p.3.

9 Editorial , *Idaa 77* , vol. I, (July ,1977), p. 5.

10 Abdul Mun[c]im Ramadan, "On Adly Rizkallah's *Nariman* , " *Ibdaa* , vol. 4:6 (June 1986), p.119. Translated by Hala Halim. See appendix I.

11 *Ibid.*

12 Adly Rizkallah, *Rizkallah* (Cairo: np,1990), pp.8-10.

13 Edwar al-Kharrat, "On The Life Giving Flowers ", *Rizkallah* , pp. 27.

14 Amgad Rayan, *Stanzas To The Apparent White* , (Cairo: np.,1989). See appendix I.

15 Edwar al-Kharrat, *Small Watercolors* (Cairo: np, 1989), pp.9-10.

16 Ramadan, "On Adly Rizkallah's *Nariman* " , p.120.

17 Walid Munir, *The Watercolors of Adly Rizkallah* , unpublished, ms. See appendix I.

18 al-Kharrat, *Small Watercolors* , p.8.

19 *Ibid.*, p.14-15. Translated by Francis Liardet. See appendix I .

20 Munir,*Watercolors of Adly Rizkallah* , verse 6.

21 Munir, *A B of Joy* , p.2.

22 Anwar Kamel, "Introduction", *A B of Joy* (Cairo: np, 1990), p.1.

23 Munir,*The Watercolors of Adly Rizkallah* , verse 1.

24 Rayan, *Stanzas To The Apparent White* , p.1. This spiral aspect Rayan adopts is also apparent in an earlier long poem he wrote also addressed to

under the armpit
            and below the pubic blossom,
A scent that would paint a wild gazelle on land
                    and in the sea a marine gazelle
Piling pillars of sorrow in the desert.
This is love
And these the forgotten words
That tarry when I see the bodies of your women,
You narrate the agonies of colors...
Their blossomings.
The womb as vast as the earth
The womb, a space where strangers cross each other
[......................]
Body
Enters
Body
This womb as clear as the earth procreates
Becoming yet another space where strangers cross
each other [33]

The generating quality in Adly Rizkallah's paintings -- where layer interplays with yet other layers of visual and poetic significance -- inevitably leads to an ultimate and final triumph: a triumph over the limitations of time and space. In his paintings male and female are united and so are death and life. The silence within the language of imagery and poetry are finally achieved. The light that shines from within is seen as in a glimpse, beckoning towards yet another more far fetched and dazzling light, where infinity dwells.

NOTES :

1 For further information on these two groups refer to the article entitled *Experimentation and the Institution, The Case of Idaa 77 and Aswat* , by Samia Mehrez in this current issue. All three poets have written, on different occasions, poems on Adly Rizkallah's watercolors. The poems were either recited in a poetry reading organized during the painter's exhibition: " The Mother/The Home ", 1986, in Safaa Zaytun Hall and in Abdul Mun^{c}im al-Sawi Hall -- or have been published by the painter in the various pamphlets he issues for his exhibitions.
Other poems, written on Adly Rizkallah, but do not belong to the experimental movement of *Idaa* and *Aswat* are :

under the feet of a woman, a palm tree standing on a brackish sky
Spectres -- turned to light -- embrace the tree of agony
Flesh's aggressions -- flesh's scream in the face of the yoke
Hymn to fertility, to all that is female, to the revelation of the nucleus vulnerable: the ultimate challenge
Glory be to the body: glory be to Heaven in the body [28]

Finally then "the core", from which all things are generated and to which all things return, becomes that of fertility: "the revelation of the nucleus vulnerable: the ultimate challenge". [29] Eroticism, in its most refined form, becomes both the secret of life and art. And the ultimate challenge for this group of artists is the glorification of the body, "to Heaven in the body". Once again poetry and painting are united in their affinity for " the secret that is also the sacred".[30] The enchantment of this miracle is heard by Amgad Rayan:

Throw us into the soul's deepest blossom,
Return us back to the shell,
Throw us
into the whimsical spot
And sing:
This is the vision of the innocent eye
This is the translucent dusk
This is the testimony
Violent, weightless [31]

And again by Walid Munir:

How can you encircle my soul in shades
that do not end at the borders of color ?
Where the bird escapes between my fingers
Then it returns without my seeing it to the stones
Oh woman who enters the flesh of fire [32]

And finally we find Abdul Mun^c^im Ramadan celebrating this notion of the life-giving womb, where:

She is *Ashtar* or *Enana* , as the Japanese name her... And she is called *Isis* in Egypt, and *Aphrodite* in Rome..and *Venus* in Ancient Greece.. She is the goddess of life and abundance. At night she is the lover and during the day the fighter..... She is the light and her sign is that of eternity; and she [also] embodies the dusk, darkness and the secretive; the goddess of wisdom and the mistresss of insanity. She brings together the opposites and reconciles them........

The watercolors of Adly Rizkallah rotate around the spirit of *Ashtar.* For the woman in his paintings is a continuation of the Bedouin woman, she is the protecting spirit that encircles the place. [27]

In yet another group of paintings, entitled *The Woman Temple* , this notion of combining the opposites is even more apparent. Edwar al-Kharrat -- who is known for his championing of all that is new and daring -- is quick to pick up this dialectic inherent in Adly Rizkallah's work. The two opposites in the paintings combined, the bareness of sexuality and its sacredness, are celebrated in al-Kharrat's prose/poem named *First Interpretation to Adly Rizkallah* :

And within, the inmost stove of the womb, splendor of the crystal interior

Bones delinquesce into lava: an uprush of yellow, of pale cinnamon in the heart of the dim marbled blue: bars and pipes and rails, shattered across an angry sky: cactus spines: the tenderness of an ever-finished kiss

The ape is ancient and god-like, a turquoise amulet, sapient in the tempest's heart

Passage of white-hot sky over brilliant glass into body's flesh: a stab of light, a stab of flesh, a gemstone shattered in talons: and this itself the velvet of rose-petals!

The body's matter liquefies: substance insipissated

Within womb within vegetal mantle a shivered female face: a palm-tree, violent as a sunflower

The waves of the sea, freezing to a quartzy sand

However, all the poets deal withone common thing which is the metamorphosis of the erotic theme in the works of Adly Rizkallah. The woman/female/goddess is one of the major concerns of this painter, a theme that the poets have dealt with on two levels. The first is through direct reference to the erotic themes in Adly Rizkallah's paintings as is apparent in the following verses written by Amgad Rayan:

When the woman surfaced
on your deep canvas
You ripped open her entire side
Carved out for her a verse of sadness
And in the repetition of her openings
Our sadness ascended
You maneuvered her with light
And unified her with form.[25]

And by Abdul Mun^{c}im Ramadan in his *Nariman* :

This mysterious body
   disintegrates if you address it
   passes by you when you cross its path
   and when you besiege it with class theories,
weaves itself in wicker helmet
   and some peasant women bent over the foot of the
    river [26]

At this elementary level of reference, we find that their verses are close to a unanimous statement, where the main issue is to break away from society's taboos on sexuality on the whole. These poets in their vision of themselves stand apart and defy the ultimate in Eastern society. By doing that, "experimentation"-- in these poets' work -- takes on a new dimension: that of breaking away from the norm not only on the level of form but also within its subject matter. In a way, their experimentation on that level is fulfilled.

On the second level of reference, however, eroticism is raised to the level of religious sacrament. The critic, Ghalia Kabany, expressses this phenomenon as follows:

The complete circle, "enclosed upon itself", is furthermore dramatized in Walid Munir's poem. This poem is enclosed between two identical verses which open and close the poem with the following verse:

Blue permeated within me
The air expanded
Around me the universal body thinned
Making the universe a flower
A woman
And water [23]

By this verse the transformation within the poem is complete and order takes over. The flower is caught still in motion. The "moment" is bound and encircled by the poet between the opening and closing identical verse.

Once again this movement can be contrasted to the extended spiral metaphor adopted by Amgad Rayan, where Adly Rizkallah's flower is portrayed as "raising" then "flexing" as the following verse suggests:

A flashing line sets up order,
Your flower exists by the
refraction of the heavens,
The leavening of the kneaded rocks.
It rises through folklore
Starting the dense utterance
Leaning towards the well of childhood
And in the crisis of song. [24]

Thus, with respect to form, we find that there are several levels of movement: that of Walid Munir's enclosed circularity, on the one hand, and the spiral movement of Amgad Rayan's poem on the other. In the case of Amgad Rayan's entwining staircase metaphor, the metamorphosis it depicts is closer in its essence to that expressed by Edwar al-Kharrat and Abdul Mun^{c}im Ramadan.

transformation replaces transcendentalism.

In an exhibition entitled *Life Giving Flowers* by Adly Rizkallah this form of transformation is apparent. For the stone-like base (which is cubic in shape) gives birth to *and* encompasses a floral delicate-like form. The stone then does not give way to the idea of a stone but rather gives birth to and receives another form :the flower. This birth/rebirth theme that incorporates both pain and joy is labelled by Walid Munir as " the secret that is asleep in the garden of existence." In an essay written by Walid Munir on Rizkallah's *Life Giving Flowers* , the poet expresses his fascination with this theme as follows:

> And if the warmth of the flower means a kind of touch, it also means from the start an affinity towards the scent and smell. And since it is impossible that it should enclose on nothingness -- even in its depth -- in the seed of its opposite (as the lesson of dialetic suggests),the pain that flows within the core of cheerful colors -- or [the pain] that hides behind it -- is not an ordinary pain. That is because it is a pain that is connected with pleasure and is in contact with the exposed organs in the act of a close permeation. Once again the thorns of the flower that give birth to life, [here] give birth to "the spirituality of the senses" and these [very] thorns consider it a pleasure to be the wound's merit.[21]

Thus through the marriage of opposites: pain and joy, birth and rebirth, the thorns of the flower that kill also give birth to life. The notion of birth/rebirth/birth ceases then to be two different things, and finally transformation becomes a formation. What was once still, moves and the spiritual becomes sensual. This characteristic in Adly Rizkallah's *Life Giving Flowers* leads to a circular quality in the paintings that eventually brings us to a state of stasis. This is true both on the level of the single painting and on the level of the whole group of paintings where:

> The exhibition forms a circular whole of watercolors enclosed upon itself; where the flower with all its variations forms a basic way of viewing the world.[22]

in terms of his fascination with the painter's ability to metamorphose -- not in terms of place and time as with Edwar al-Kharrat -- but in terms of subject:

How can you interpret such a treasure ?
How can you encircle my soul in shades
that do not end at the borders of color ?
Where the bird escapes between my fingers
Then it returns without my seeing it to the stones
Oh woman who enters the flesh of fire

Cubes in the autumn of light
A cleaved oyster
a pitcher
a stone
velvet
and dawn

As if liquid, in a whim, becomes a vision
And pain turns into clay
And clay becomes a star [20]

Walid Munir is less metaphysical in his view than Edwar al-Kharrat. For the metamorphosis expressed in his poem is more inclined towards a birth/rebirth cycle, rather than an existence in one timeless moment. In the case of Walid Munir "the bird escapes" and then returns -- not in another form of a bird -- but rather in the form of a stone, woman, oyster, or pitcher. "As if liquid, in a whim, becomes a vision" and "pain turns into clay" and then a star. Thus in contrast if we compare a single image used by the various poets, say the bird, to demonstrate the differences between their reactions to Adly Rizkallah's paintings, we will find subtle yet significant differences. For example, Edwar al-Kharrat's phoenix, through metamorphosis, changes into the idea of "bird". Abdul Mun^{c}im Ramadan's butterfly also undergoes a phoenix-like transformation: where "body enters body" and the cocoon becomes butterfly and so on. Walid Munir's movement, on the other hand, is that of mutation where the bird becomes a completely different thing. That is, with Walid Munir,

Second Interpretation to Adly Rizkallah Once Again, this very same theory can be read between the lines:

> Stern Romanticism
>
> Rude castles of the idols beseech the human within us, within them: they are dumb gods: they appear in no Place
>
> Dolmens implanted in no Time
>
> A white dull or brilliant, revealed in flesh cleaved open: liver florid and choleric, pecked to shreds by the eagles of raised and tender thighs
>
> And the darkness a twilight dawn in a lasting limpid eve: the world's serenity therein, a translucent grey
>
> The rock has breasts, the nipples turgid, trickling the pent milk of Bliss: brimming fruit of dates, canted columns charged with sap of luxury upstanding, joy's vermilion seed
>
> Marmoreal and tender planes, rounded sinuosities, topaz yellow, red as clay: and the topaz a pure, a longing yellow, clear and sullied
>
> Love's seductions speak to the woman-world in colours: they are without end
>
> Falcon - phoenix - colossal thigh, sundered and welded column of the world: a hidden blue, an iron, terra-cotta blue: or else flesh transparent, flourishing, ferocious, suppressed
>
> Hymn of the cosmos to Rama the monumental, the woman in perfection, priestess of carnal desire
>
> Hymn of colour and form to *'Aisha* the butterfly, hovering on solid wings
>
> Hymn to colour and cosmos, a music a tempest incarnate: a spirit in gnosis consumed by fire: a song lifted to the woman beloved: the feverish incense of a rite of the body: savage colouration, dough in ferment, bathed in deliberation's light: conception architectural: coming to be in no Place. In no Time.[19]

If there is one main theme that brings together all these poets and writers, it would be their attraction to the idea of metamorphosis; even if their approaches differ as to the consequences of this phenomenon. In fact the poem written by Walid Munir, *Adly Rizkallah's Water Colors* , can be read solely

..and from here comes the dramatization of the painting and its dynamism.
Once again you will not find an oppressive stasis in this artist's painting.
On the whole it contains both an affective and circular movement, where the painting is not a still scene (or dead in the French expression) but has a dynamic formation: concordance and discordance between the core and the circumference [which is formed through] that "intermarrying--dialectic" between the units of the painting, and that "violence -- discord" between the passion of color and transparency, between its thickness and tranquility; then that "discordance--concordance" between the initial substance of form in the painting itself : between " the lightness" [characteristic] of watercolor which assumes purity, light and pale delicateness [on the one hand], and "the paste" of the rich and thick color, that of oil and acrylic, which the artist comes close to -- and exceeds it sometimes.[18]

The dialectical or "dynamic" approach referred to by Edwar al-Kharrat is not only represented in the painter's use of colors but is also manifested in the forms within the paintings. For as is noticed in Rizkallah's *Crystals 89* , for example,there are two orbits hanging as if in mid air, in an apparently impossible harmony between complete stasis and complete movement. This dialectical formation is also extended to the individual unit, as well as in respect to the whole. The core here functions as *the source* of movement towards the outside whole and also towards the inward core : from condensation to transparency and vica versa. It is this quality of movement that creates a metamorphosis in art, what Edwar al-Kharrat describes as the ability of the concentrated "moment" to break away from the bonds of time and place to create art. Once again we find this notion echoed in the cocoon/butterfly metaphor, created by Abdul Mun^{c}im Ramadan and also in the spiral imagery inherent in Amgad Rayan's poem.

In a prose poem written by Edwar al-Kharrat, entitled

the title of Abdul Mun^cim Ramadan's poem: *Nariman* . In this poem, Nariman, the word, becomes a symbol, condensing (in the reader's mind) all that Adly Rizkallah's paintings stand for within the poem. Nariman, in this state of condensation, becomes a life-giving force. For, when the poet loses the flower "that heals from the illnesses of death", he wanders through the garden, searches his memory and " Nariman surfaces", renewing his energy.

Condensation is also apparent in Walid Munir's poem *Watercolors of Adly Rizkallah* . Here nearly each verse of the poem ends with a chain of words that replaces an image:

> Making the universe a flower
> A woman
> And water [17]

Short and sometimes incomplete sentences, phrases and words are the main characteristics of this poem. Description, so to speak, is put in a nutshell to the extent where the flower, woman, water, etc...are only representative in relation to Adly Rizkallah's paintings. Thus, a reader who has never seen the paintings would not be able to visualize the imagery referred to by the poet. Like Nariman, the flower and the woman are condensed cores which only permeate in association within the visual context. Thus, the flower Walid Munir forms cannot be visualized unless we actually see the flower Adly Rizkallah has painted. Yet it can be grasped as the essence of femininity from the poetic context. Although the poem is inspired by the painting and is removed twice from the feminine model presented by the artist, it joins the Idea of the Feminine in a convergence through distancing. This is akin to Plotinus' philosophy of art and his reinterpretation of Plato's views, where he argued that the artistic is closer to the Idea than the actual is.

Poetic forms of condensation are complemented in the works of Adly Rizkallah, both through his use of color and form. Each unit of Adly Rizkallah's painting is a manifestation of a dialectic between condensation on the one hand and form on the other. To quote Edwar al-Kharrat once again:

art (as is the case with other artists too) moves " in time". Even if one cannot see it all in one glimpse, as one might see a static spatial scene, its dramatic qualities, force you to experience it "in time", not as a piece hanging on the wall. That is, you experience its perpetual movement approaching you step after step. Each movement constructs consecutive and successive movements...

...And despite the sequential artistic cognition -- in respect to the visual arts (that is for the single work of art) -- its being stripped off from place makes it timeless, existing beyond time, and not bound by it. This is also true in the case of verbal, written and musical arts, not because they challenge "place", but because they challenge, question, break and change sequentiality that is forced upon them through concentrating it in a "moment" so that " the moment" becomes "a space" in "place", thus the bonds of "temporality" and " place" are both eliminated.[15]

According, then, to Edwar al-Kharrat's theory, what brings Adly Rizkallah's paintings close to that of the other arts is its ability to transcend "temporality" and "place" through three basic methods: first through *condensation*, which then leads to a *metamorphosis* of the moment. This metamophosis then reaches a final level where art *transcends* both time and place.

The condensation of metaphors and imagery is a noticeable aspect in all three poems referring to Adly Rizkallah's paintings where words replace sentences and letters words. This phenomenon is exemplified in the following section quoted from Abdul Mun^cim Ramadan's poem addressed to the painter:

N	نون
A	ألف
R	راء
I	ألف ،
M	ميم
A	آلف
N [16]	نون

As is apparent, these letters, when grouped together, form

on
your
entwined
stairway,
The subtle perspective ascends
While you throw open with your lofty gestures
Your grieving exposures.[14]

As is apparent in these lines, the visual construction of the poem is that of an " entwined" staircase which moves downwards as we read line after line. However the context creates another opposite and upward movement . For the image of the poet is "the subtle perspective" (of the paintings), being described as "moving upwards" and " throwing open". The poet Amgad Rayan, furthermore, enhances the entwining or spiral quality of the painter's "metaphors" by playing on the concept of the voice becoming light and an image becoming a metaphor. Movement then takes on another facet; it is a movement between poetry and painting where each takes on the qualities of the other. The poem then, in a way, mirrors the dialectical approach inherent in Adly Rizkallah's work, where stasis and movement coexist simultaneously.

By infusing movement into the static, Adly Rizkallah, assimilates some of literature's temporal development -- which is inherently a spatial, non-progressive art -- into painting. Edwar al-Kharrat, in a critical essay written on Rizkallah's work, expresses this quality as follows:

> The painting (or statue) in its essence is a work embedded "in place"; as its spatial boundaries are its primary characteristic. You see it - in that space - at one go, which is not the case with the novel, story or musical score. There is no avoiding its being received "in time": the first line or the prelude first, then comes the bulk of the work, elongated temporally. You read it in hours or days - or you hear it in minutes or hours.
>
> ...First, I claim here, that Adly Rizkallah's works of

I put forth my foot, hands, heart and soul.
Alone I find myself in what the human soul cannot endure
Wild beauty. Wild sirens.Each one more beautiful than the other
I have to steal what they have without their drowning me in their seductive seas
Seduction is always possible
....
When I awake from the ecstasy of completing a collection [of paintings]
I feel that I have successfully penetrated a row of sirens
Only to find others more beautiful and luring
....
Row after row
Each infinitely more beautiful than the other
The Queen is fortified there
I cannot see her
But I know that she is there
The certainty of my heart guides me.

Will I see you before the body rests in death?
Will my limbs touch your body?
Will you hold me one day between your hands?
Will you grant me life/ death?
Hence eternal peace.[12]

For Adly Rizkallah, the "eternal peace" he craves for is only reached through a continuous and constantly moving wave-like metaphor. Here, again as in Ramadan's poem, this movement has a Prometheus quality to it: where " rows succeed rows" only to find yet other more beautiful ones. For him, art is like Jacob's ladder, "it never ends and it never reaches the sky. It is infinite."[13] Amgad Rayan, in his poem addressed to Adly Rizkallah, echoes this movement that has a ladder-like quality. Here "Jacob's ladder" is materialized visually on paper as well as sensed inherently in its meanings. For, as the poet, Amgad Rayan "rolls between [Rizkallah's] metaphor's", where the voice becomes "a flash of light"

that spreads

being one of Rizkallah's paintings or the poet's /painter's psyche -- when " overflowing with unseen bodies" 1) *finds* its way into the poet's pages and 2) *reminds* it of the source and 3) *wets* "the stump" .... and 4) *becomes* --when it touches the heart -- a butterfly full with hunger. The artistic form then metamorphoses several times through the following steps: infusion (as it permeates his paper) , then memory, then a vision that "becomes". This vision, that starts out as being cocoon-like in its essence, suddenly lets go of the beautiful butterfly that carries within itself two opposites: fullness and hunger. These two opposites embody what the poet feels: the tantalizing duality of both the impossible / possible , that which cannot /can be attained. The vision or image thus reaches the door and "continues the sorrowing", since once again the image is thrown at the door awaiting the once butterfly that is now an icon --which in its turn waits for yet another anthem or hymn. In other words, one can interpret the preceding lines as follows : the vision when it touches the heart becomes the living art (butterfly) that once it is put down on paper becomes -- in a way -- established and framed (icon) thus in a certain sense, dead. Therefore the sorrow is renewed and the waiting continues.

Ramadan in his poem has successfully put his finger on the core of Adly Rizkallah's work. This cocoon/butterfly/icon image is also conveyed in Rizkallah's own vision of art, for in his manefesto he expresses this idea as follows:

> Whenever I look back I find that I have accomplished very little
> The shore looms in front of the eye, as if I had never left it
> The sea never ends
> I desire the deep, my heart does not relent, and the longing is never quenched.
> Then
> I see wild beauty. I see it with my heart ...and my body
> I confide in her:
> "I can see what the fragile human heart cannot withhold if I pace a step I will never come back."

This impossible/possible task is also dramatized by Abdul Mun^cim Ramadan's following verses which were inspired by Adly Rizkallah 's paintings:

And like you, I lie abandoned at the door
awaiting the womb as clear as the earth
awaiting my entry under its sign
my horses pant
behind the children's swings.[10]

Since this poem is addressed to Adly Rizkallah, we may assume that "like you" is a direct reference to the painter's equally hard task. Both the painter and poet are united in waiting at the door to be blessed by " entering under its sign". But even as they "await" , they are not in a static condition, for they "pant" as:

This body overflowing with unseen bodies
slips into my pages
reminds them of the water source
wets the stump
wets that region between the shoulders
and touching the heart, becomes
a butterfly
white
full
of hunger,
reaching the mossy threshold
stops
grows lax
continues the sorrowing
transfigured: an icon
that awaits an international anthem. [11]

These lines evoke a Promethian mood: for the body (impregnated with other invisible bodies or possibilities) once it "touch[es] the heart", metamorphoses into a butterfly full of yet another hunger. When it flies toward the doorstep, or threshold, it stops and awaits (another) song. If we take a close look at these verses we find that the work of art undergoes several changes. For this body -- which could be interpreted either as

and sing[ing]". In doing so, the poem , creates a dual image where the pictorial work of art is rendered "poetic",while the poem enters the realm of "painting".

This "poetic" quality of Adly Rizkallah's paintings, combined with a deep affinity for mystery and -- to borrow Nemarov's words -- " the esoteric .. for the secret which is also sacred "[7], is what evokes these poets' imagination. The poems *speak* of the *silence* of the painting. In this relationship the poem will also become an illuminated shape that attempts to reach towards a silence within the language / light that shines from within, where the tyranny of the word is overcome by creating an "image" or a "language of images". It is not surprising then that the two groups of poets, from which these poems have been chosen, named their journals *Illumination* (*Idaa*) and *Voices* (*Aswat*), thus enhancing the interrelationship of both the concepts of voice and light . It is also interesting to note that the two groups always include various drawings and paintings of contemporary artists in their journals.

Therefore, this task of forming from "the language *about* images" an "image regarded *as* language" [8] is expressed by both the poets and by Adly Rizkallah the painter. The poets convey this in terms of challenging the traditional meter at times and breaking down their sentences. They also attempt to communicate this "image" in their experimental usage of language and in their insistence on breaking away from duplicating "reality" as the only means of expressing art. Adly Rizkallah's vision, on the other hand, is expressed visually in his water colors through the combination of opposites : transparency and depth, movement and stillness, passion and death, birth and rebirth. The desire to attain this image/vision could be represented as a form of utopia or what the poets label "a dream". This "dream" is voiced in the first editorial introduction to the journal *Illumination 77* (*Idaa*) as follows:

> We are aware that the distance between ambitions and actions is vast.... . [But] we are not ashamed of the dream. For dreaming is a noble element in revolution.[9]

In the case of the three poems written with reference to (and inspired by) Adly Rizkallah's paintings, poetry and painting can be unified -- not through subject and sign -- but rather as an expression of the imagination. In both cases art is transmitted through the effort of portraying the synthesizing power of the imagination . This expressive form of art reconstructs reality by decomposing it, then recomposing it once again.[4] In this specific case we find that these poets, by writing about a painting (or a painter), have moved two steps away from " reality"; where they write about an image which has been recreated and detached from the place and time in which it was first conceived. The prominant novelist Edwar al-Kharrat, who has written both critical and creative essays on Adly Riakallah's work, voices this notion in two prose poems addressed to the painter entitled :*First Interpretation* and *Second Interpretation*.[5] As noted, the emphasis of the title is on the concept of interpretation; where the titles in themselves both raise and resolve the question of reconstructing reality. Al-Kharrat is stating from the beginning that what he has written is a product of his imagintation: an interpretation rather than a replica of reality and art ، One of the poets, Walid Munir, also explains this phenomenon as follows:

> Even though Adly Rizkallah is not in any way a metaphysical artist, he is capable of transmitting us into the presence of God, the artist premier, who sketched the universe with water and light, then sat alone to watch his creation. And when he longed to have friends, He created us to rejoice with Him and imitate Him. And when we rejoiced with Him and imitated Him, we composed a hymn and sang to Him what is both worthy of Him and of us.[6]

Walid Munir's "artist premier" is, as in the case of Adly Rizkallah, a composer of watercolor , blending "water and light". Adly Rizkallah's role here is that of a "transmitter" who introduces the poet to yet another exquisite painting. Hence one element in the poets' experimentation with poetry is the expanding of its associations: where the paintings of Adly Rizkallah become a *source* of experience rather than a *record* of it . The poet, then, reacts to this *source* by "compos[ing] a hymn

Painter in Poetry / Poet in Painting : The Language of Images in Experimental Poetry and in Adly Rizkallah's Watercolors*

Maggie Awadalla

The interrelationship of the sister arts, "poetry and painting", in modern Egyptian art is a relatively new phenomenon. The allegiance between these two art forms is embodied in some of the experimental 'poetry of the seventies' and the paintings of Adly Rizkallah. There are three main experiemental poets who wrote poems directly addressed to Adly Rizkallah, namely Abdul Mun^{c}im Ramadan, Walid Munir and Amgad Rayan. These three poets belong to the main experimental movement in poetry. Walid Munir and Amgad Rayan belong to the group named *Illumination* , while Abdul Mun^{c}im Ramadan belongs to the group named *Voices* .[1] Adly Rizkallah, on the other hand, is a contemporary painter who is well known for his unique use of watercolors and his innovative work in that respect.[2] The synthesizing of the qualities of poetry and painting in both milieus forms a distinctive characteristic. These characteristics bring together a " language of images " that would usually be considered unrelated. Consequently, we find that the relationship between the poetry of Abdul Mun^{c}im Ramadan, Walid Munir and Amgad Rayan and the paintings of Adly Rizkallah, does not derive from their subjects nor from sequences in their signs. Rather, the relationship is established by their common interest in creating images regarded as a language -- a language that incorporates the semantic and syntactic communicative power, where images are used to encode messages, tell stories, express ideas and emotions as well as raise questions.[3] This "language of images" forms an aesthetic medium that is expressive rather than interpretive or representative.

---

* Translations of poems mentioned in this article are in appendix I as well as a selection of the artist's paintings in the illustration section : pp. 175 -184.

répondre.

NOTES:

1 Compagnon, A., *Les cinq contradictions de la modernité* , Seuil, Paris 1990, p. 11.
2 Voir Hafez, S., "*Ida'a 77* et dix ans d'expérimentation poétique", article polycopié, le Caire, 1987, p. 1.
3 *Ibid* .
4 Salem, H, "La poésie des années 70 en Egypte" in *Fikr* nº 9, p. 177.
5 Sichère, B., "Après Sartre et Tel Quel, quelle littérature aujourd'hui en France ?" conférence donnée au Département de français de la Faculté des Lettres de l'Université Ayn Chams, décembre 1990.
6 Pavis, P., *Dictionnaire du théâtre* , Messidor/Éditions sociales, Paris, 1987, p. 291.
7 Citation tirée de *Akhbar al-Hallaj . Recueil d'oraisons et d'exhortations du martyr mystique de l'Islam* , p. 113, traduction de L. Massignon et P. Kraus, Vrin, Paris, 1975.
8 Soleiman, M., "Al-'Adilûn" in *Ibdâ'* nº 11 ,4 ème année, Le Caire, novembre 1986, p. 96.
9 Griffiths, R., "Liturgie et jeux scéniques dans le théâtre claudélien" in *La dramaturgie claudélienne, colloque de Cerisy* , sous la direction de P. Brunel et A. Ubersfeld, éd. Théâtre d'Aujourd'hui/Klincksiek, Paris 1988, p. 93.
10 *Ibid* .
11 Mohammed Soleiman, "*Al-'Adilûn* ", *Ibdâ'* nº11, Le Caire, novembre 1986, p. 109.
12 *Ibid* .
13 Mohammed Soleiman ,"*Al-Shu'la* ", *Ibdâ'* nº 2, Le Caire, decembre 1988, p. 125.
14 Shaeffner, A., "Rituel et Pré-théâtre" in *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1962, p. 24.
15 *Ibid* .
16 Mounir, W., "*Bayt al-nugûm* " , in *Ibdâ'* nº7,Le Caire,juillet,1989, p. 113.
17 "La dramaturgie claudélienne", déjà cité, p. 95.
18 Mounir, W., in "*Bayt al-nugûm* ", p. 115.
19 Nessim, M., *Mar'â al-ghizlân* , al-Masrah al-'Arabi, GEBO, Le Caire, 1988, p. 9.
20 *Ibid* ., pp. 23-24.
21 *Ibid* ., pp. 207-208-209.

qui rappelle le jeu :

Je vous prie ... je vous prie ... oubliez ce que j'ai dit...
Le cri n'est qu'illusion
Le sang n'est que couleur
Les prisons ornement
Décor
C'est que nous rêvons
pareils à des lingots de lumière
C'est que nous partageons nos rêves
C'est que nous exorcisons
Ou si voulez, nous nous réincarnons
Nous n'avons pas voulu substituer, à ce temps, un autre
Nous n'avons rien voulu dire
Nous vivions un instant ludique
Pour satisfaire une illusion, ou un éclair de temps,
Nous exposions des images et des fantasmes mythiques
Pour échapper à la monotonie des jours et goûter
aux extases mythiques
Un projecteur en bois était notre outil primitif
Et aussi notre gagne-pain...
Oubliez ce que j'ai dit, l'instant d'éveil qui nous envahit nous ennuie...
Ecoutez ma morale et mon conseil
Rien ne vaut une mémoire qui oublie...
Oubliez ce que j'ai dit, c'était un jeu... Un jeu.[21]

Pour conclure, disons que le texte néssimien, par son utilisation de la structure identification/distanciation, assure à sa construction dramatique une logique interne très acceptable.

Ce survol, utile pour faire connaître les drames écrits par les poètes du mouvement *Ida'a 77*, a peut-être laissé dans l'ombre certains détails d'analyse, soit dans le réperage des lieux dramatiques figurés ou virtuels (repérage possible grâce aux didascalies ou à la critique interne du discours des personnages), soit dans l'analyse du temps théâtral : action/fable. C'est à ce travail que nous pensons consacrer un autre article. Mais le trait le plus distinctif de cette expérience poétique investie dans le drame a été le retour du drame au culte, au sacré, au religieux quelqu'il soit. Régression ? L'épreuve du spectacle pourrait peut-être y

Deuxième jeune homme :
Un temps qui transforme notre pus teinté de sang
Où, cachés comme la tortue dans son intérieur de pierre,
Éparpillés dans les chemins telle une poignée de sable,
Éparpillés par le vent du désert,
Des cadavres se putréfient dans la terre sombre.
Deuxième jeune fille (*s'avançant en direction d'un but invisible*) :
Dans ce temps qui filtre les rêves et les visions magiques,
Je m'égrène telle une grappe passionnée,
Je me sens éclore telle une fleur de feu,
Je vis au diapason du monde... Je m'allonge
près de la vague, tel un isthme ouvert,
Et sur mon corps déferlent les mers.[20]

Cet apprentissage qui dédaigne les coordonnées espace/temps est poursuivi, dans la scène II, à travers une icônisation du monde instaurée par la formule du théâtre dans le théâtre. Ce coffre magique qui visualise le monde et qui rompt l'illusion théâtrale est un procédé dramatique largement utilisé dans le théâtre moderne. Le complot des frères de Joseph, épisode biblique, est souligné dans le texte par une relation jeu/commentaire qui rappelle les procédés brechtiens et ramène le textes aux proportions du théâtre épique qui se veut théâtre d'action sur le présent. Ce mélange des procédés dramatiques permet, paradoxalement, par le truchement de la transparence et de l'obstacle (tel le poème moderne) de projeter dans la structure dramatique des tensions qui donnent sens et configuration au texte.

La deuxième partie du texte inscrit un récit spéculaire par le recours à deux autres procédés dramatiques qui présentent une mise en abyme de la première partie: la scène réaliste et la scène rituelle qui par le biais du conflit, veulent proposer une vision du monde qui, d'une part, réexamine les mécanismes de l'investissement mythique (le patrimoine) de manière critique et d'autre part, procède à une prise de conscience qui libèrerait de cette emprise mythique.

Le texte souligne cette dimension d'éveil par la scène finale

Surcharge ? Peut-être...

Les premières indications didascaliques qui soulignent la division de la scène en trois lieux successifs rappellent une tradition architecturale du dispositif scénique qui est le propre de l'architecture religieuse mystique, le dispositif de Nessim, tel celui d'Arrabal dans *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* par exemple, s'inspire des temples de l'Égypte ancienne. Les trois lieux qu'on traverse pour passer de la lumière à la pénombre sont réinvestis par Nessim en lieux déserts et lieux d'oppression sans pour autant être marqués. C'est un espace/temps échappé du monde et presque marginalisé. Un lieu de révélation ou de malheur, un lieu délibérément mystérieux et insolite, un lieu où l'on officie, où l'on prépare une cérémonie.

Si le spectacle liturgique et rituel est une constante dans la production de ces quatre poètes, chez Nessim, il est plus franchement dramatique et reprend des pans entiers des pièces dites mystères d'Isis, à l'instar de ceux du sanctuaire d'Eleusis. Par ailleurs, comme nous l'avons déjà souligné, le titre même de la pièce reprend celui de Nawadji ("La Prairie des gazelles") et réécrit un discours déjà existant. Le texte de Nessim tente d'instituer une valeur universelle en affirmant une continuité avec le passé. Les références à la mythologie pharaonique, à la Bible (l'histoire de Joseph) au *turâth* (les Bahlul ou jongleurs mameluks) sont les éléments de l'intertexte chez Nessim. Lieu de conflit entre le mythe et l'histoire, l'intertexte est la matière même de la pièce. Ces quatre personnages du premier tableau, ce sont les éphèbes décrits par Nawadji dans une lumière venant d'un ailleurs. Initiatique, leur prise de conscience de ce qui les entoure rappelle les romans d'apprentissage.

Comme un groupe d'humains sortis d'un malheur
Ou d'un tremblement de terre ou d'une guerre nucléaire[19]

La pièce commence par la description de cet ailleurs inconnu :

Première june fille : Où sommes-nous maintenant ?
Premier jeune homme : Dans le temps invisible
Qui, comme le sable ou le beurre coule impunément,

pour autant de ses contraintes"[17], contraintes encore visibles dans la forme lyrique du verset textuel :

Omar: Ni temps
Ni eau
Ni oubli
Le parfum souffre
  Eternellement
Il est temps que tout cesse
Le fleuve s'élargit
De tous côtés
Il est temps qu'il s'arrête
La lettre contre la lettre
C'est le temps de la langue renversée
Je sombre dans mon calendrier
Telle une mouche dans le miel [18]

et dans les innombrables allusions à un temps mythique qui ne reviendra plus. Et parce que tout est déjà consommé depuis le début, qu'avant de commencer, tout était terminé, il fallait recourir à une scène spectaculaire, irréelle, qui tienne du sacrilège et du sacré : la mise à mort de ce soleil mythique, point de départ d'abord d'une véritable action sur le temps, puisque permettant l'établissement du calendrier, mais qui, une fois gagné par le mal environnant, sera -- métaphoriquement -- aboli. Cette scène clôt d'une manière surréaliste le drame poétique de Mounir. Surréaliste, la scène l'est par cette transfiguration du corps de Jasmine en soleil, du soleil en mutilations rituelles. On retrouve ce thème chez Arrabal et chez Dali. L'insolite marque la scène où les lances des soldats font exploser un soleil/femme, où le sang/vin coule à flots, où des personnages réels/fictifs apparaissent et disparaissent. La destruction de l'Observatoire est perçue par Khayyam non comme une situation événementielle, mais comme une entité maléfique et toute-puissante, une sorte de transcendance: un Diable en somme.

Le dernier texte, *Mar'â al-ghizlân* , de Nessim est nettement différent des trois autres et mérite une étude à part. C'est un texte-spectacle où différents procédés dramatiques sont à l'œuvre : théâtre dans le théâtre, *Sundûq al-dunyâ* (le coffre magique), tradition des mystères antiques, emprunts au surréalisme (transfigurations), cérémonial érotico-religieux, etc.

Des ruines ... quelques livres déchirés et dispersés,
Un homme âgé de quarante-huit ans est assis,
triste et hagard. Au fond, la lumière du coucher)

Voix: Maintenant, tu n'as plus de foyer.
Maintenant, toutes les étoiles
Sous les pieds du Monarque
Sont écrasées
Et les vignes
Te chuchotent:
Tout en fuyant leur contenant :
Où est donc la chanson ?
Où est donc la chanson ?
Omar: Perdue
Comme tout est perdu
Au temps des énigmes
Ne demeure que la folie
(se levant)
Malik Shah !
Qu'il est beau ce roi comme le soleil couché
Comme il savait voir
Comme il savait aimer
(descendant)
Comme il savait au monde, prêter l'oreille,
pour comprendre
Son père fut mon ami
Je l'ai presque retrouvé en lui...
Quand je l'ai contemplé
Nu
Corps sans vie
Oiseau dans le labyrinthe ...
J'ai fui la douleur
La douleur
La douleur endormie dans le mouchoir des pleurs
Cherchant refuge chez le potier
Cherchant refuge dans sa boue trempée
Cherchant refuge dans ma voix
Cherchant refuge à l'ombre de la vigne
(il s'arrête de marcher) [16]

Ainsi balance-t-on entre pré-théâtre et néo-rituel : "Du commencement du théâtre à son apogée, le culte décline, aboli, dramaturges, interprètes et metteurs en scène ne se libèrent pas

théâtre ont poursuivi sa vie entière, notait un jour : "pièce, office" songeant à une assimilation des deux ayant en vue "vaguement la tragédie grecque et pour seule expérience l'office catholique"[14], celui-ci encore que "le prêtre céans n'ait qualité d'acteur mais officie, laisse discerner un agencement dramatique, quant à la nudité du lieu, à quoi se réduit le décor."[15]

Et c'est peut-être ce que nous trouvons dans ces pièces de Soleiman et que nous retrouverons de façon plus aiguë dans *Bayt al-nugûm* de Walid Mounir : ce qui intéresse ces poètes, c'est peut-être moins la scène que le lieu d'où ça parle, le lieu théâtral pouvant se trouver projeté dans la bouche de l'acteur. C'est un théâtre-texte, un théâtre où la poésie est souveraine, c'est aussi un lieu du dire: le poète dit les rapports, les conflits, les relations qui unissent l'homme et le monde. Ce qui pousse à l'action c'est cette volonté de dénoncer le mensonge. Les grandes questions métaphysiques: y-a-t-il une justice absolue? Peut-on éviter le Mal ? Comment rendre à César ce qui est à César ? sont posées mais y a-t-il eu vraiment réponse ? Cette hantise de l'affirmation des valeurs face à l'action pernicieuse des pouvoirs officiels qui, comme la justice sont fondés sur le mensonge est un leitmotiv du texte-poème.

Les structures binaires qui fondent les textes de Soleiman sont empruntées au vocabulaire du sacrilège/sacré, sensualisme/mysticisme, mise à mort/exaltation de la vie. Elles sont encore plus travaillées dans le texte de Mounir qui, à l'instar de Soleiman, manipule un intertexte tissé à partir d'éléments pris dans le patrimoine en même temps que dans la pratique théâtrale de l'Autre. Si Camus et Hallaj président à l'élaboration textuelle de Soleiman, Omar Khayyam et Arrabal donnent à *Bayt al-nugûm* ses lettres de crédit.

La didascalie qui ouvre le texte de Mounir est plutôt un paratexte qui résume presque le texte poétique. (*Bayt al-nugûm* est le nom de l'observatoire construit par Omar Khayyam à Nissapur en 1074, date à laquelle le calendrier solaire entre en vigueur. En 1092, le sultan Malik Shah est assassiné et les partisans du nouveau roi brûlent et pillent l'observatoire. On interdit à Khayyam tout travail, et le pays sombre de nouveau dans l'ignorance...)

(*Un lieu élevé*

d'émotif, qui produit des effets directs et frappants, en agissant sur les émotions du lecteur/spectateur..."[10]

Ali: Pense à ceux que tu aimes...
Gilane:J'y pense quand j'éclaire leur chemin.
Etouviens-toi que celui qui tait la vérité est ami de l'injuste
Celui qui se tait est un démon qui tente
l'endormi et l'opprimé
Il fait aimer le malheur aux déshérités
Et séduit les voleurs, les durs et les menteurs[11]

Ce souci de se servir des *ishârât* soufies où s'allient le verbal et le visuel, la parole poétique et la manipulation dramatique est commun aux deux pièces de Soleiman qui se terminent par la mort de celui dont la parole dérange. Mu'âwiya, dans *Al-'Adilûn*, c'est celui qui avoue l'impuissance; Gilane dans *Al-Shu'la* , c'est celui, plus violent, qui affronte (*cf* la vente aux enchères des objets de luxe pris aux palais de l'Injuste), mais tous deux connaîtront le même sort, qui leur sera infligé par ceux qu'ils voulaient sauver, puisque dans les deux textes, c'est à l'incitation des gardiens que l'acte fatal est accompli.

(*Al-'Adilûn*) Les deux gardiens :
Nous avons toujours été les plus justes
Nous n'avons tué que l'assassin
Nous les honnêtes et braves gens
Nous les honnêtes et braves gens
Nous ....[12]

(*Al-Shu'la*) Les gardiens :

L'homme est toujours le même
Il oublie et passe rapidement
De retour à la maison
Il honnira Gilane le corrupteur
Et louera notre vigilance à sauvegarder les roits de la nation[13]

Mallarmé, que le désir du cérémonial et la tentation du

Mes oreilles seront bouchées par la boue de la peur
Et mes yeux privés de lumière.
Laisserai-je le glaive de l'oppression en liberté ?
Que faire ?
(la *voix monte, il crie presque*)
Dois-je avancer ?
Dois-je reculer ?
(se *dirigeant vers le cheikh assis par terre*)
Mon cheikh,
Mon bon cheikh.
Laisse-moi pénétrer ta cellule
Eclaire mon cœur...
Dis-moi,
Dois-je ouvrir ma porte ?

Le cheikh : Si Dieu le veut.
Mu'âwiya : Dois-je la fermer ?
Le cheikh : Si Dieu le veut.
Mu'âwiya : Dois-je accepter ce qui m'arrive ?
Le cheikh : Tu es encore loin de ton Seigneur [8].

Parole qui interrogent, dérangent, contrecarrent des évidences devenues autorité, l'Autorité, susceptibles dès lors de scandaliser, et qui vont de fait scandaliser au point de provoquer l'arrêt de mort qui scellera le sort de Mu'âwiya. Et, comme on a dit que la mort de Hallaj amènerait la paix en terre d'Islam, la mort de Mu'âwiya ramènera l'ordre dans le califat ommeyade.

C'est toujours cette quête d'absolu qui semble hanter les textes de Soleiman. *Al-Shu'la* , sa deuxième pièce, suit le même parcours : parole vs glaive. Cet engagement aux côtés des damnés de la terre que prône Gilane, cette course effrénée vers l'acte impossible, une sorte d'expérience des “profondeurs” semblent guider ces anti-héros du drame poétique. C'est presque un espace liturgique qui s'instaure dans les textes de Soleiman. Des gestes qui se répètent, des citations verbales prises à des textes sacrés ou semi-sacrés et qui se font écho, toute une gamme de manifestations qui sont un lieu d'expérience poétique qui accompagne l'utilisation dramatique des thèmes existentiels et soufis. Cette utilisation peut être “une partie intégrale de la symbolique qui forme la substruction de cette signification...”[9], et d'autre part, elle peut être quelque chose de “dramatique,

dans la salle d'un palais.

La quête d'une justice absolue, une angoisse existentielle sont à l'œuvre dans ce texte qui dialogue avec l'engagement existentialiste et le soufisme de Hallâj à travers la voix de Salâh Abdel Sabour. La parole ici est la traduction d'un terme soufi : *shath* , "débordement". Le calife vient de mourir, et son fils, Mu'âwiya ibn Yazid, âgé de trente ans, refuse de lui succéder, parce qu'il se sait incapable de justice absolue. Mu'âwiya semble faire écho à Hallâj qui dit : "Lance ce bas-monde à la face de ceux qui y tiennent et laisse l'au-delà à ceux qui s'en préoccupent"7.

Mu'âwiya (*allant et venant au milieu de la salle*):

Voici le malheur
Qui s'abat sur moi
Pour briser les rayons de la lumière.
Il m'a choisi entre tous
Pour m'accabler de la nudité des pauvres
Et de la faim des affamés
  Que faire
Lorsque, entre les mains des idiots, je serai leur fouet
Et des gouverneurs corrompus le soutien ?
  Que faire
Lorsqu'en nuage transformé
j'arroserai l'arbre de la convoitise
Et deviendrai le protecteur de l'oppresseur,
Quand, en mon nom, les gens seront punis
Et les enfants affamés ?
  Voici le malheur.
Je serai assassin et assassiné,
Je rendrai compte de la plaie ouverte du blessé
Et de l'oppression de l'oppresseur,
Des arbres qu'on abat
Et des chemins qu'on interdit.
  Que faire ?
L'injustice est profonde comme la mer,
Séduisante comme la passion.
  Dois-je avancer,
  Dois-je reculer ?
Si j'avance, je porte les blessures du monde
Je marche sur une corde tendue entre la mort et la mort.
  Si je recule,

référentiel. Théâtralité, métaphysique et société sont donc l'enjeu de ce théâtre qui se veut poétique et expérimental. Il faut préciser qu'il s'agit de textes qui n'ont pas encore subi l'épreuve de la représentation. Tiennent-il la gageure ? C'est à cette question que nous allons tenter de répondre.

Tout d'abord, empruntons à Patrice Pavis la définition du drame poétique : "Il y a souvent une frontière très floue entre le poème "dramatisé" contenant des personnages, des conflits et des dialogues occasionnels et le drame poétique qui n'est pas vraiment destiné à la scène et se compose d'une suite de textes poétiques. (...) Le poème dramatique nous paraît aujourd'hui une expression contradictoire dans la mesure où nous pensons que le texte n'est que l'étape première et incomplète de la représentation. Même si un poème peut être lu 'dans un fauteuil', il est déjà réparti en rôles." [6]

Cependant, ce ne sera pas à une prétendue somme, qui laisserait croire que les textes présentés et traduits sont cernés analytiquement de toutes parts, que nous nous livrerons, mais plutôt à un travail de défrichage des textes, travail qui n'a pas encore d'antécédent. Ce faisant, nous nous interdirons de céder inconsidérément aux tentations interprétatives, car rien n'est plus tentant qu'un abus herméneutique. On laissera d'abord parler la poésie des textes, en essayant de suspendre ce que Roland Barthes a justement appelé "le geste castrateur".

Description du corpus

1. Mohammed Soleiman, *Al-'Adilûn* , pièce en vers en quatorze pages, 1986.
2. Mohammed Soleiman, *Al-Shu'la* , pièce en vers en treize pages,1988.
3. Walid Mounir, *Bayt al-nugûm* , drame poétique en un acte et neuf pages, 1989.
4. Mahmoud Nessim, *Mar'â al-Ghizlân* , pièce en vers en quatre-vingt six pages, terminée en 1984 et publiée en 1988.

Al-'Adilûn dont le titre rappelle la traduction arabe de la pièce de Camus *Les Justes* est formée de quatre scènes et renferme trois personnages principaux, outre une escorte de gardiens, de valets et de soldats. L'action toute entière se déroule

Aswat et ensuite Indépendants -- s'est fait de la poésie une idée très précise et de plus en plus différente, non seulement du mouvement du vers libre, mais aussi bien de la culture officielle et de tout ce qui entendait la défendre: pour ce groupe, l'acte littéraire n'est ni séparable du mouvement social ni d'une dimension explicitement subjective, d'où la définition de la pratique poétique comme d'avant-garde et en même temps l'auto-définition du groupe *Ida'a 77* comme groupe de la "nouvelle sensibilité" (ce qui impliquait bien évidemment un ensemble de prises de position).

Le recours à une langue qui n'est pas donnée, qui n'est pas toute faite, mais reste précisément à forger par chaque poète, à partir des signifiants (matériels, affectifs) qui sont des signifiants qui permettent de "nommer l'innommable", est dû, comme le dit Bernard Sichère, à "ce monde en crise (...) celui de l'ère arabo-islamique qui revient sur la scène de l'histoire dans un éclat contrasté, dans la violence et la confusion"[5]: Reste que cette parole à chaque fois singulière est signée et désignée d'un nom propre : de la parole mystique d'Ibn Arabi à celle, profane et ouvertement érotique, d'un Nawadji dont la "Prairie des gazelles" voulut immortaliser dans la forme des éphèbes l'éclat d'une lumière qui vient d'ailleurs et qui n'est pas tout à fait de ce monde.

Cette parole irremplaçable ne se contentera plus de le faire au sein de la poésie, cette parole qui veut dire ce que personne d'autre n'avait encore dit se fraya un chemin dans le théâtre dans les années quatre-vingts.

Dans cette production dramatique, nous avons limité notre choix à quatre textes écrits par des poètes qui font leur première tentative dans ce domaine, à savoir : Mohammed Soleiman, *Al-'Adilûn* ("Les Justes") et *Al-Shu'la* ("La Flamme") ; Walid Mounir, *Bayt al-nugum* ("La Maison des étoiles") ; et Mahmoud Nessim, *Mar'â al-Ghizlân* ("La Prairie des gazelles").

Des préoccupations partagées ou des thèmes récurrents sont à l'œuvre dans ces textes que nous présentons en fragments traduits : ainsi l'oppression des "petits", l'impuissance du verbe et l'interrogation sur le théâtre. Théâtre révolutionnaire, théâtre de mots, théâtre du théâtre, et un langage poétique qui se veut le lieu d'un conflit : intransitif par définition, le langage poétique ne peut se fonder, en principe, dans la transivité du langage

Le drame poétique comme lieu d'expérience

Hoda Wasfi

> I took the drama, the most objective form known to art, and made it as personal a mode of expression as the lyric or the sonnet.
>
> Oscar Wilde, *De Profundis*

Dans les cinq paradoxes de la modernité, Antoine Compagnon envisage comme un de ces paradoxes "la superstition du moderne"[1], et la rattache à un moment de crise. De même, Sabry Hafez, dressant le bilan de la production poétique du groupe *Ida'a 77* (Éclairage 77) [2], rattache l'émergence du groupe et de la revue homonyme à une période de crise, à savoir, le soulèvement populaire qui a ébranlé le régime égyptien en 77 .[3] C'est donc dans le cadre d'une oppression, en même temps que dans les remous d'un échec, qu'une revue d'expérimentation poétique, *Ida'a 77* , voit le jour, qui entend se démarquer de toute une culture officielle et prône un refus du mouvement du vers libre : "Le besoin d'une sensibilité nouvelle se faisait sentir qui dépasserait le classicisme des pionniers qui avaient suscité la révolution de la poésie moderne dans les années cinquante -- Badr Shaker Al-Sayyâb, Abdel Wahhab Al-Bayati, Nazek Al-Mala'ika, Salah Abdel Sabour... -- afin que soient intégrées les crises conflictuelles vécues par le présent arabe". [4]

Nous ne pensons pas décrire l'itinéraire intellectuel de ce groupe de poètes, itinéraire d'ailleurs brillamment étudié par Edouard Al Kharrât, qui, l'un des premiers, a parlé à leur propos de "sensibilité nouvelle". Il faudrait peut-être insister cependant sur un aspect de cette production poétique, à savoir que sa pratique signifiante s'est voulue une pratique révolutionnaire. On peut dire que dès le début, le groupe *Ida'a 77* -- suivi plus tard de

that had been under attack. Please see my translation of "Events are not Excuses" by Mohammad Id Ibrâhîm in appendix II .

27 Hilmy Sâlim, questionnaire, Cairo, 1990.

28 *Fusûl* is the journal of literary criticism published by *Al-Hay'a al-Amma lil-Kitâb.*

29 Walîd Munîr, questionnaire, Cairo 1990.

30 Gamal al-Qassâs, questionnaire, Cairo, 1990.

31 Abdel Mun'im Ramadân, questionnaire, Cairo, 1990.

32 These comments were made during two interviews: one with Mahmûd Nisîm and Gamal al-Qassâs, the other with Hasan Tilib and Amgad Rayyân. All poets are from *Idâ'a 77* .

33 Editorial, *Idâ'a 77* , No I, July, 1977, p.4.

Ahmad Taha and Abdel Mun'im Ramadân in the first issue of *Al-Kitâba al-Sawdâ'*, Cairo, 1988, pp.3-23.
15 See *Idâ'a 77* , No 9 (January, 1983), a special issue on the lebanese civil war.
16 This is a comment made by Abdel Mun'im Ramadân during my interview with the poets from *Aswât* : Mohammad Id Ibrâhîm, Abdel Maqsûd Abdel Karîm, Mohammad Sulaymân, and Walîd Munîr, Cairo, February, 1990.
17 My group interview with *Aswât* , Cairo, February, 1990.
18 Hilmy Sâlim, answer to questionnaire, Cairo, 1990.
19 Muhammad Badawi, debate in *Al-Karmal*, No. 14, p.301.
20 Edwar al-Kharrât, "Lamahât 'an Shi'r al-Hasâsiyya al-Jadîda fi Misr," *Majallat al-Shi'r* , Cairo, October, 1989, pp.6-22.
21 Galâl al-Ashry, "Marad al-Hasâsiyya al-Jadîda,"*Majallat al Idhâ'a wal-Tilivizyûn* , July 28, 1986.
22 Ragâ' al-Naqqâsh, "La Sh'ir wa la Nathr," *Al-Sharq al-Awsat* , March 23, 1985.
23 My interview with *Aswât* , Cairo, February, 1990.
24 See *Al-Karmal* , No.14.
25 My interview with Edwar al-Kharrât, Cairo, March, 1990. This information about the special issue of *Al-Karmal* was provided by both, the poets and Edwar al-Kharrât himself. Eventually the poets published a statement protesting the masacare that had befallen their texts.
26 Just recently Muhammad Id Ibrâhîm was accused of poetic theft and of plagiarizing an Ancient Egyptian poem(*Al-Hayâ* , March 10, 1990). Lina Tibi, the author of the article in *Al-Hayâ* , recounts that she had come accross Ibrâhîm's "stolen" poem in the double issue of *Mawâqif* (59-60). Tibi, had translated the same Ancient Egyptian text into Arabic, based on Ezra Pound and Noel Stock's English translation from the Italian which was among the texts included in *Women Poets* (England:Penguin, 1988). Tibi explains that the poem she had recognized as "stolen" had been published in *Mawâqif* with three other pieces as part of a section titled "Teachings," all signed by the Egyptian poet Mohammad Id Ibrâhîm. Even though three of these pieces she had not seen before, she suggested, in her article, that they too may have been "stolen" by the poet from some other source. What Tibi does not tell the reader is that the same issue of *Mawâqif* included some twelve poems by Ibrâhîm, and that the "Teachings" were the appendix to a longer poem titled "Events are not Excuses". Mohammad Id Ibrâhîm responded to Tibi's accusation, in the following issue of *Al-Hayâ* , reminding her that what he did was called "adaptation" and that modern literary criticism has for some time now re-named the process, which Tibi referred to as "plagiarism," under the heading of "intertextuality." In his response, Ibrâhîm recognized that the piece in question was indeed his rendition of the Ancient Egyptian poem, but proceeded to explain that it constituted one short section in a much longer appendix to his poem "Events are not Excuses". His use of that particular Ancient Egyptian poem, he argued, was one way through which he could dialogue with the specificity of his own time, space and traditions. He ended his own defence with the lines I have translated in the article, from the poem

2 Sabry Hafez, "Irhâsât al-Taghyîr al-Thaqâfi fi Misr," *Al-Jumhûriyya Al-Irâqiyya* , (May 7, 1985).
3 For a more detailed discussion on the non-periodic journals of the seventies see Amgad Rayyân, "Les revues non-périodiques dans les années 70," *Bulletin du CEDEJ* , No25 (premier semestre, 1989), pp. 117-121.
4 This quotation is part of the poet Rif'at Sallâm's comments during the debate organized by Edwar al-Kharrât with the poets of the seventies for a special issue of *Al Karmal* , No. 14 (1984), on *Literature in Egypt Today.*
5 My inerview wih the poets of *Aswât* , Cairo, February, 1990.
6 Muhammad Sulaymân, first group interview with *Aswât*, Cairo, February 1990. Attending were the poets: Abdel Mun'im Ramadân, Abdel Maqsüd Abdel Karîm, Muhammad Id Ibrâhîm and Walîd Munîr.
7 After the second issue of *Idâ'a 77* there occurred an internal division between the founding members of the group which essentially brought into question the role of *Idâ'a 77* as a poetic publication. The appearance of the third issue of the review coincided with president Sadat's visit to Jerusalem. Even though the group opposed the visit and condemned it, a long debate occurred over the nature and tone of the issue's editorial introduction which was to be written by Rif'at Sallâm, then approved and signed by the other members. Sallâm's introduction was too militant for the group's self-conception, and because no compromise could be reached, he eventually left the group and started *Kitâbât*, a more general cultural review which, like *Idâ'a 77* was independently funded. Despite this rupture however, Sallâm has maintained close ties with the members of both *Idâ'a 77* and *Aswât* .
8 When the two groups were first formed, all the poets were single. Except for one, today they are all married and with children. In the interviews conducted with them, this detail became relevent in relation to budgetary considerations for their non-periodic publications. It becomes an equally important consideration for the division of time and division of labor between them.
9 *Idâ'a 77* issued *Khisâm al-Warda* by Gamal al-Qassâs, *Al-Samâ' wa Qawsu l-Bahr* by Mahmûd Nisîm, *Al-Abyad al-Mutawassit* , by Hilmy Sâlim and *Sîrat al-Banafsij* by Hasan Tilib. Some of the other published collections by the poets were individually financed.
10 Mohammad Sulaymân is no longer part of the core group in *Aswât* but maintains very close ties with the group and still participates in financing their projects.
11 *Aswât* issued *A'lana l-Farahu Mawlidahu* by Mohammad Sulaymân, 1980; *Azdahimu Bil-Mamâlik* by Abdel Maqsûd Abdel Karîm, 1980; *Tawru l-Wahsha*, by Mohammad Id Ibrâhîm, 1980 and *Al-Hulmu Zill l-Waqt Al-Hulmu Zill l-Masâfa* , by Abdel Mun'im Ramadân, 1981.
12 Hilmy Sâlim, is one of the founding poets of *Idâ'a 77* . This statement was made in a debate organized by Edwar al-Kharrât in *Al Karmal*, No.14 (1984), p.293.
13 Unsigned editorial, *Idâ'a 77* , No.I (July, 1977) pp. 1-4.
14 See for example Muhammad Badawi,"Kâ'inât Mamlakat al-Layl," *Fusûl*, Volume 3, No. 2 (January, February, March, 1983). See also the articles by

essentially a kind of self-imposed censorship) he has made to be in that periodical:

> ...and the more you hang on to [them], (i.e. state-run periodicals) the more you have to bend over, and bending over frequently deforms the body and destroys taste.[31]

However, the two groups *Idâ'a 77* and *Aswât* are still there. If indeed there is a sense that *Idâ'a 77* in particular will not be resurrected as a non-periodic publication, because of a general sentiment that it, itself was becoming an institution which published work simply to produce an issue, the members of the group that formed it are still willing to consider other forms of group organization.[32]

But even if *Idâ'a 77* were to fold, *Aswât* has just published *Al-Kitâba al-Sawdâ'* to remind younger poets, perhaps, that group organization remains the answer, that the movement is indeed spiral and not circular. If such a statement sounds romantic, one has only to re-consider the accomplishments of these two groups and read them against the first editorial statement of *Idâ'a 77* written some thirteen years ago:

> We know that the distance between ambitions and actions is great. But we also know that it will diminish, little by little, with candid hard work.We are not ashamed of the dream. For dreaming is a noble element in revolution.[33]

NOTES:

1 Apart from existing publications, much, if not most of the material which informs this article has been gathered through several lengthy interviews with the main poets of the movement together with their answers to a questionnaire that sought to illuminate several crucial issues: their understanding of experimentation and the extent to which it is reflected in their poetic texts, the internal dynamics of the movement itself, the relationship between the individual poets, their position vis-à-vis the literary establishment, and the position which they occupy in relation to the preceeding and succeeding poetic generations. All citations in the article are my translation.

wihin that institution, it is no surprise that he would be willing to strategize from within it:

> I have no complex vis-à-vis the cultural institutions. They are official, traditional, at times even hostile to intellectual and artistic innovation. However, I believe that these institutions are our institutions:they belong to us and we must use (not refuse) any space available within them so long as it does not require an artistic or intellectual compromise on our part.
> (...)
> Anyhow, working with these institutions (partially or strategically) does not eliminate the persistence on constructing an independent path (completely strategic) in culture, art and poetry.[27]

Hilmy Sâlim's position towards the institution is reiterated by more than one poet, who have essentially the same links to the institution. For example, Walîd Munîr, a member of the secretarial board of *Fusûl*, [28] who has published two poetry collections in 1985 and 1988 respectively, through the institution (*Al-Hay'a*), like Hilmy Sâlim, does not see a solid wall separating his work from the establishment:

> I believe that with some intelligent interaction, it is possible for the creative writer to contain the institution as much as it contains him.[29]

To this, a poet like Gamal al-Qassâs, whose only published collection is available through the collective effort of the members of *Idâ'a 77* would probably respond:

> Yes, we may be able to gain a step or two, but only by adopting the perspective of the institution.[30]

Abdel Mun'im Ramadân, today considered one of the leading poets in *Aswât* is perhaps a case in point. He has published quite noticeably with *Ibdâ'*, yet considers the institution a space "filled with traps" for new talents. After several poems published in *Ibdâ'*, his attitude is apologetic, for he recognizes, and so do some of his critics, the compromises (which are

I kill you
And all between us is blocked.[26]

***

Ironically, one of the important sources for the budgets of *Idâ'a 77* and *Aswât* is the honorariums given to the poets for their publications in local and Arab periodicals. In fact, these honorariums in many instances represent a supplementary source of income for the employee/poet. This situation sets up a dualistic existence for almost all the poets, one which borders on schizophrenia: to simultaneously write for the establishment and abide by its rules, and write outside it to challenge and subvert these same rules.

Given the financial constraints for the poets, as well as the difficulties of distribution and limitations of space in non-periodic independent publications, how do the groups *Idâ'a 77* and *Aswât* envision the future of their collective effort as alternative outlets for experimental poetry ? Has their interaction with the institution and their agreement to deal with the dominant literary establishment unsettled, even to a minimal extent, the hegemony of consensus? Or has it, on the contrary, taught them to impose self-censorship on their own poetic production whether they write within or without the boundaries of the institution ?

The core of the problem is obviously the weight of the institution and the dominant literary establishment and sensibility, inside and outside Egypt and vis-à-vis which the experimental poet is constantly either acting or reacting. However, one cannot overlook the fact that a substantial part of the problem falls equally on the shoulders of the members of the poetry groups themselves. More than ten years after the establishment of both groups there still remains a division of opinion among the members, as regards a unified position in face of the institution (a division that seems to be increasing, in correlation with the recognition the respective poets have gained, as individuals, through their relationship with the institution, whether as poets or as employees).

For example, Hilmy Sâlim is a journalist in *Adab wa Naqd*, the literary review published by the *Tajammu'* Party (National Progressive Rally). True, it is an opposition party but it represents an institution all the same. Given his own position

have the piece published in *Ibdâ'*, the poet accepted the deletion of the opening line to the poem (so that it does not attract too much attention) with the promise that it will appear internally, as a refrain.[23] Needless to say the balance of the entire poem suffered, as a result. But then the poet's deviant behavior was corrected and contained!

However, these anecdotes of correction and containment in a state-run periodical come to confirm the actual political reality in Egypt, in general. In this respect, they are somewhat expected and understandable. What remains truly revealing, and unexpectedly patronizing is the treatment the poets of the new sensibility received on the pages of *Al-Karmal*, published by the General Union of Palestinian Writers and Journalists, in a special issue on *Literature in Egypt Today.*[24] The dossier that was prepared by Edwar al-Kharrât, and which comprised a collection of poems by the young Egyptian poets was "corrected" by a member of the editorial board, Salîm Barakât, himself a poet! Some poems were missing lines, others were missing whole sections, and others still were touched up to correct, what the editor deemed, metrical faults in poems which, in fact, deliberately broke away from the meter. "If they [i.e. the poets] all received partial amputations," says Al-Kharrât, "then Muhammad Id Ibrâhîm suffered complete butchery."[25] The latter poet's only contribution, was simply deleted from the dossier!

The politics of correcting and banishing poets, even in *Al-Karmal,* one of the most open and pluralistic of the Arab publications, is perhaps the most telling of the limits of experimentation and the real crisis between poetic generations and artistic sensibilities. The poets of *Idâ'a 77* and *Aswât* are still considered, by the dominant literary establishment to be "eccentric" hence they continue to be contained. To these politics, Mumammad Id Ibrâhîm, who still does not exist for the institution, would probably respond, as he did in a slightly different, yet equally taxing situation:

You place your hand on my vision
A veil
You do not emerge
After ravishing the veil
          Kill me

and therefore needs to be "put away." Such is the ultimate logic of this criticism, and hence its ultimate danger.

Since indeed these poets are mad, the institution and the dominant literary establishment at large, need to take measures to protect the poets against themselves. In order to deal with deviant behavior, of which the works of these poets seem to be symptomatic, one must use strategies of containment and/or correction, in extreme cases, complete banishment. The example of the treatment of these poets on the pages of *Ibdâ'*, the cultural periodical published by *Al-Hay'a al-Amma lil-Kitâb*, since 1982, is a case in point. Most, of the poets of *Idâ'a 77* and *Aswât* have published with this periodical. However, they are predominantly placed in the rubric *Tajârib* (experiments) which is printed back to back with the rubric *shi'r* (poetry). Even though the word is of the same root as *Tajrîb* (the verbal noun which means experimentation), the word *Tajârib*, which is the plural form of the unit noun *Tajriba* connotes a one time trial, a single occurence. There is of course a very subtle element of containment in this: the institution does provide the space for the "experiment," so it cannot be accused of overtly marginalizing. However, the very compartimentalization that occurs within the issue is, indeed, but another way of labelling, and another form of marginalization.

With the same logic the poets are "corrected," especially when they violate what Abdel Mun'im Ramadân, from *Aswât*, has called "the trinity of prohibitions": politics, religion and sex. It is interesting to note that when the editor-in-chief makes suggestions for cuts in the poem, especially when the cuts are for religious or sexual reasons, censorship is re-named: protection. The institution seeks to protect the poets from dominant values: for example, the conservatism of Islamic fundamentalist groups in the country. Hence, it advises them, for their own good, to make cuts in their poems. One anecdote, from a handful, will suffice to illustrate this situation.

Muhammad Sulaymân, of *Aswât*, presented to the editor of *Ibdâ'* a poem that started with: "*Qul huwa l-nîlu ahad* " (Say there is but the Nile, the One), a direct adaptation of the Quranic verse:"*Qul huwa llâhu ahad*," (Say there is but Allah, the One), with the word *Allâh* replaced by *Nîl*. This line constituted not only the opening, but also the refrain of the poem. In order to

aesthetic values you should be "put away."

The theme of sickness that borders on madness runs through the history of this experimental movement in poetry as a means of marginalizing and de-legitimating. In a series of articles, written as late as the mid-eighties, by the noted literary critic Ragâ' al-Naqqâsh, one of the leading proponents of the free verse movement in Arabic poetry during the fifties and sixties, we witness the same campaign. Al-Naqqâsh begins one of these aricles by telling us about his friend, the poet Amgad Rayyân (*Idâ'a 77*), whom he has known for ten years and whom he used to consider "a talented poet":

> During my last and brief encounter with the poet Amgad Rayyân I felt that he still possessed his purity and his Upper Egyptian good raw material...but I was violently shocked when I read some of his new poems which he gave me.(...) I was confronted with an abstruse literary specimen which, in reality is but a kind of *eccentricity* that does not express any level of experience, vision or anguish. Besides, on a literary level it does not represent a clear cut object with characteristic features that we can name in literary critical terminology. It is neither poetry nor prose nor is it a third form in between. It is a deformed and immature literary object devoid of art and life.[22] (My own italics)

It seems that somewhere along the line, between the first time they met, and the date of Al-Naqqâsh's attack (i.e. 1985), Amgad Rayyân, the "talented poet," did something drastically wrong! He wrote something that was "neither poetry nor prose," he fell "victim to Adonisism," he used words that "have no origin in the Arabic language," and even if they did, "they are hateful." As for rhythm, Al-Naqqâsh finds it "completely alien to Arabic prosody," and finally he characterizes the text as "dim" and incapable of "moving our emotions and our dreams."

The above is obviously a lexicon of medieval critical idiom that is trying to read an experimental poem. But this is not the most serious charge against the passage. For us, the most serious problem wih this passage is its accusation of eccentricity. Amgad Rayyân is mad! His poetry is "eccentric" and "deformed"

to be able to speak about it. Al-Kharrât's words represent a kind of warning to the average Arab reader whose expectations from a poetic text are bound to be unsettled when confronted with such experimental poetry.

***

How then does the institution or the dominant literary establishment, more generally, greet this "new sensibility" in poetry? Unfortunately, whether it be inside or ouside Egypt, this experimental movement is met with various degrees of rejection: from outright banning to subtler forms of containment and marginalization.

Consider for example the opening and closing lines of the following article, published recently in an Egyptian newspaper by the well-known cultural columnist, Galâl al-Ashry where he uses, as his lead, the pun on the Arabic word *hasâsiyya* which can mean either sensibility, sensitivity or allergy:

> *Al-Hasâsiyya* (allergy) is one of the widespread sicknesses of our time...The strange thing is the Satanic attempt to uproot this sickness from among others in order to use it in the clinic for cultural diseases and distribute it among the various writers.... Stanger yet is the addition of the word *al-jadîda* (new) to the word al-hasâsiyya in order to form the expression: "*al-hasâsiyya al-jadîda* " (new allergy)
> (...)
> So those of you who are plagued with al-hasâsiyya al-jadîda (new allergy/new sensibility) get yourselves a cure from this illness before we are infested with the summer diseases of this year.[21]

Despite the apparent lightness of the piece, its implications, we believe, are rather grave. Here, the very attempt to deal with the new is denigrated and the new itself is transformed into a sickness that needs to be cured. If in the early seventies political action sent this young generation to detention camps then in the mid-eighties their artistic creations seem to merit them a sick-house! Here, precisely lies the point of intersection between the political and the cultural: if you threaten the dominant political practices you are detained, and if you threaten the dominant

locates their work with others who have stood ouside the hegemony of Tradition in general: the *Khariji* poets, the *Sufi* poets, the *Symbolists* , the *Surrealists* , in short all those who re-shaped the relationship between the poet, the poem and the world.

***

Perhaps one of the most consistently, positive and sympathetic of the critics towards the experimental movement in poetry during the seventies has been Edwar al-Kharrât. A writer himself, and a founding member of *Gallery 68* , the mother of non-periodic publications in the post-1967 period, Al-Kharrât could understand these poets' acute sense of rebellion against the institution and the already established. In an attempt to distinguish the experience of *shu'arâ' al-sab'îniyyât* (the poets of the seventies) from others who were writing concurrently, Al-Kharrât came to their rescue with an alternative *name* that embraced them under the seemingly larger yet effectively more exclusive umbrella of "the new sensibility."

In one of his more recent articles on these poets, Al-Kharrât defines "new sensibility" by opposing it to "conformist sensibility," i.e. that sensibility which in reproducing the already made, supports the dominant cultural, social and political institutions. For him the term "new sensibility" represents a basic shift in the vision of the relationship between the self and the world which is ultimately translated into a shift in the techniques and modes of artistic expression. Defined as such, those who write in this "new sensibility," whether they write prose or poetry, rebel against the prevailing historical political and cultural realities. As such they become heralds of an alternative reality. For Al-Kharrât, the "new sensibility" in poetry is best represented by the work of the cluster of poets who form *Idâ'a 77* and *Aswât* . [20]

What Al-Kharrât provides us with as readers and critics alike, as he proceeds to define this new sensibility, through a reading of the accomplishments of these poets, is a way of entering the world(s) of experimental poetry. We are to expect the unusual, the unfamiliar, even the shocking. The "new sensibility" places demands on the readership to develop new ways of confronting the poetic text, of deciphering it, of appreciating it. It actually demands a new critical idiom in order

this process of destruction/reconstruction in the poems of *Idâ'a 77* and *Aswât* , there is no doubt that generally speaking these poets problematize the question of rupture (*qatî'a*) / continuity (*tawâsul*) / deviance (*inhirâf*) throughout their work. From the poems of Hasan Tilib which establish a constant dialogue with the mystical tradition, the idea of play within the poem, the exploitation of the musicality of the word, to the poetry of Rif'at Sallâm that takes a critical stance from Tradition: once satirical, once affirmative, to the poetry of Muhammad Id Ibrâhîm which smears its face, defames its idols and desecrates its authority, we have a multiplicity of positions that all constitute various relationships of destruction / reconstruction.

One of the crucial aspects of the process of destruction / reconstruction is located in these poets work on the formal aspects of the Arabic poem. For them, the poem is its own law. In stipulating this, the poets destroy the sacredness of Arabic prosody and metrics to go even beyond the barriers of the more lenient *taf'îla* (foot) composition that still remains metrically restrictive:

> The poem is its own law. As such it concerns itself solely with its own internal organization. Hence it creates its own musical laws that emerge from its internal movement and structure.[19]

Even though some of the poets in both groups continue to use metrical composition in their poetry, there is a noticeable move from the mixing of prose and poetry towards the adventure of the prose poem. For many of them, the prose poem is the epitome of liberation from the authority of the Arabic literary tradition, for it does not obey any rules external to itself or pre-existing before its composition. Its rules and regulations are other: they come into existence with the existence of the poem itself, that is, from the internal juxtapositions in the poem, the mixing and confounding of genres, the structure of the poetic image, and the very rhythm of a continuously invented language that defies the ordinary and the familiar.

This perpetual process of destruction/reconstruction indicates that these poets reject the easiness of the ready-made and the authority of the officially accepted and respected. It also

And indeed, like other Egyptian poets before them, starting with Lewis Awad's experimentation in *Plutoland and Other Poems from the Poetry of the Elite* (1947), they have been able to re-mould their poetic language by simplifying it, by using the spoken dialect, not simply on the lexical level but on the structural and figurative levels as well. Their concern with an Egyptian poem has re-inforced their sense of a poetics of place and space, that are specifically Egyptian: history and mythology, the Nile and the countryside, the mundane Cairene street and the familiar coffee house.

The resistance to the authority of an Arabism that erases specificity in culture, in general, and poetry in particular is part and parcel of these poets' resistance to the stale reproduction of the Arabic literary tradition (*al-Turâth*). It is important to remember that when the poets use the word *Turâth* they do so to signify that which has been institutionalized over time and has become representative of the dominant official Arabic culture. For these young poets such a *Turâth* is synonymous to the tyranny of conformism which, in order to continue to dominate, will by necessity exclude all attempts at experimentation and innovation. As such the Arabic literary tradition becomes another authority that needs to be challenged.

Perhaps the most extreme negation of *Turâth* is articulated by Abel Maqsûd Abdel Karîm, one of the poets of *Aswât*:

> I am free. I tell myself that I am the first poet especially at the moment of writing.[17]

This exaggerated metaphoric rendition of the relationship between the poet and *Turâth* captures the size of the rebellion against inherited hegemonic structures and aesthetic values. Hilmy Sâlim from *Idâ'a 77* re-casts the same idea in the following words:

> No doubt we are the sons of preceeding generations. But our real role as children must manifest itself in the destruction of what they have built. Then begins the process of reconstruction.[18]

Even though there are distinctively different renditions of

with the institution and the authority, in whose services the bard places himself.

Hence, their refusal to be the voice and consciousness of the collectivity stems not only from their understanding of poetry, but from their understanding of politics as well. But to refuse to play the role of bards does not at all mean that they are oblivious to the reality that surrounds them. Their early poems on the 1967 defeat, their poetry on the fall of Beirut, collected in a special issue of *Idâ'a 77*, and their poems to the children of the Palestinian *Intifada*, besides other works which are more obliquely political, all are testimonies to their involvement in the real.[15]

Just as they reject the relationship between the poet and the tribe, and the hegemony of collective values over individual creative freedom they reject Arabism in the sense of sameness that erases individual specificity. It is not surprising that the insistance on difference be so blatant in many of their pronouncement. Indeed, it is only logical that a generation that has witnessed the eclipse of the Pan-Arab project should seek refuge in specificity and difference. Even though they are Arab poets who share the general problems of the modern Arab poet, they are ultimately *Egyptian* poets whose solutions to these general problems will certainly be specific. Their constant insistence on difference is often misinterpreted as "regionality." Because they foreground the idea of an Egyptian poem, an Egyptian language and an Egyptian modernism they are accused of "separatism." However, this need to individuate the modern is in perfect keeping with the general shift from the collective to the *individual*, and in absolute harmony with their disillusionment with and alienation from the Arab nationalist project. Abdel Mun'im Ramadân put it succinctly:

> I am one of those who are deeply disturbed by the idea that there is one Arabic Language -- what we have been taught at school.
> I believe that there is an Egyptian Arabic language-
> A language I dream of realizing, even as I fail to do so. I hope that this dream will come true. An Egyptian poetic language in which we write poetry. This vision has a direct relationship with my understanding of nationalism.[16]

> mechanically reflect it. Rather, Art creates, through figurative expression, a symbolic world, parallel to reality.
> (...)
> The relationship between the poet, the people and revolution cannot, given this understanding, be measured by the number of people who assimilate or understand his poetic work. Rather this relationship should be measured in terms of the poet's success in re-moulding his people's aspirations by using and refining his people's medium and historical experience. According to this understanding all other models which sacrificed poetry for the sake of slogans must fall....
> Indeed, genuine poetry always includes, among other things, the genuine slogan . But the genuine slogan never includes genuine poetry.[13]

The poet of the seventies no longer wished to be "an alert doctor who puts his finger on the ailing area," as the Egyptian critic, Ragâ' al-Naqqâsh once put it. The poet is not just one self, but many, contradictory and complex. His role is to articulate these multiple selves, within the poem, through internal dialogue, and multiple even conflicting voices. He no longer erased his individuality to foreground the collective, rather he began writing the collectivity through the individual self.

Such an understanding of the role of the poet in society brings this cluster of poets much closer to their senior, Egyptian contemporary, Muhammad Afîfi Matar, whom they predominantly consider one of the most prominant innovators of the modern Arabic poem, in Egypt. Indeed, through his poetry, Matar, who for several years had lived in Iraq, represents the poet as individual *against* the tribe, i.e. against its dominant aesthetic values, a position which places him in direct opposition to another of their senior contemporaries, Ahmad Abdel Mu'ti Higazi. For the poets of *Idâ'a 77* and *Aswât* Higazi represents the modern counterpart to the medieval Arab poet, par excellence, for he is the "foremost bard" of the Nasser regime. Because this is a position that they reject, Higazi's work has been targeted with criticism by more than one of these poets.[14] For them, accepting to play the role of bard is by necessity accepting to compromise

What is being contested and re-defined in the above passage is the relationship between the poet and revolution. The passage essentially rejects the modern counterpart to the function of the medieval Arab poet: the spokesman of the tribe, and singer of its glories. For the poets of the seventies, the role of the poet as a revolutionary is defined by the extent to which he revolutionizes his own medium: the poem itself. To be a miltitant poet is to contest the authority of the Arabic literary tradition, to dialogue with it without reproducing it, to benefit from predecessors without being enslaved by them, to free oneself from the tyranny of the Arabic language with its sacred rhetoric, and metrics, to destroy the myth of the "Arab ear," to rebel against the easy structures and ready-made genres in Arabic poetry, to problematize the immediacy of the image, to question the poet's relationship to reality, to eliminate the dualism of form and content, and to delete the boundaries between literary genres. This for them is the true revolution.

Indeed, the need to break away from the dominant aesthetic values in Arabic poetry, whether those be located in the poetic work itself or the literary critical establishment that supported and reinforced the role of the poet as spokesman of the tribe, did not occur in vacuum. Similar battles had already been faught. Whether we choose to think in terms of the distant past: 'Umar Ibn Abi Rabî'a (23h-93h/712A.D), Abu Nuwwâs (139h.-195 or 199h), Abu Tammâm (d. 231h?) Al-Hallâj (circa 858-922A.D.), Al-Niffari (d.965A.D.) to mention but a few figures, or the more recent past: the *Diwân* school (1921), the *Apollo* school (1932), the *Mahjar* poets (1920/1933) the *Taf'îla* movement (1947) and *Majallat Shi'r* movement(1957) all have been and still are manifestations, at different junctures, of the struggle between the traditional and the modern, the hegemonic collective values and individual freedom of contemplation and expression.

Hence it is quite natural that the first editorial introduction of *Idâ'a 77* , written in a manifesto-like style, should echo other rebels especially in its articulation of the role of art and its relationship to reality, the relationship between the poet, language and revolution, the contested dualism of form and content, etc.

Art is an aesthetic experience of reality and cannot

position within the Egyptian cultural context. On the other hand, the contrast between the two publications, as means of self-representation and articulation of the poetic movement is instructive because it provides us with a spiral (therefore open), rather than circular (hence closed) movement. Over a period of ten years, these poets move from the youthful manifesto-like language of self-representation of *Idâ'a 77*, to a thoughtful attempt at placing this experimental movement in poetry within an earlier Egyptian context that testifies to modernism, and unconventional thinking and writing. We move from the urgency of theorizing rupture and legitimating difference, to that of locating and presenting a harmonious alternative context through which some kind of continuity could be established. It is through this spiral movement which begins with *Idâ'a 77* , and ten years later, leads to *Al-Kitâba al-Sawdâ'* that one can read an important aspect of the history of experimental poetry in Egypt since the mid-seventies.

***

One of the most pressing objectives of the poets of the seventies was to collectively alter the dominant view of poetry that reigned in Egypt during the fifties and sixties: poetry as a functional art at the service of "the people," of nationalism, and revolution with all the requirements of exteriority, clarity and directness indispensable to such a function. As Hilmy Sâlim put it:

> The poetry of the seventies eliminated the "revolutionary" understanding that dominated during the fifties. That understanding which established a direct link between the role of poetry and art in general as agitators of the people, stimulators of collective power and what follows this definition as regards artistic characteristics such as foregrounding the progressive content and neglecting the aesthetic dimensions. This understanding which reigned over the fifties and sixties was expressed and supported by several prominant poets and critics.(...) It was crucial to eliminate this understanding which was expressed by Mahmûd Amîn al-Alim when he said that Salâh Abdel Sabûr was a melancholy poet in a country that was building the High Dam and establishing Socialism.[12]

group. However, unlike *Idâ'a 77* , *Aswât* which began its activities in 1979 and comprises the poets Ahmad Taha, Abdel Mun'im Ramadân, Abdel Maqsûd Abdel Karîm, Muhammad Sulaymân,[10] Muhammad Id Ibrâhîm, and Muhammad Badawi, focused its energy on publishing the individual collections of its members, as well as other publications which the members deemed important.[11] It is only in 1988 that the same group published the first issue of their collective non-periodic review, *Al-Kitâba al-Sawdâ'* , which has yet to be followed by a second issue.

The thrust of *Al-Kitâba al-Sawdâ'* and its difference from the issues of *Idâ'a 77* are indicative of significant developments in the strategies of the group's self-representation. This new publication seeks to define itself not so much by talking about itself, as did the editorial introductions of *Idâ'a 77* , but rather by establishing a genealogy to which the experiment belongs, or with which it dialogues. Besides the texts of the poems, which are strategically located in the middle, *Al-Kitâba al-Sawdâ'* opens with a graphic rendition of the situation of the intellectual, in general and the poets of the seventies, in particular it includes : *The Impossible Grip* , a reproduction of a painting by the surrealist Egyptian painter of the forties Ramsîs Yunân which depicts a human head being crushed by the tight grip of two hands. The issue continues to unfold other significant filiations of the group: an article on the poet Adonis, a chapter from Taha Hussein's controversial book on pre-Islamic poetry *Fi l-Shi'r al-Jâhili* , the text of *Diwân* Ibn Arûs in *'Ammiyya* , translations of poems by the Salvadorian poet, Roque Dalton and the Egyptian francophone poet and intellectual Georges Henein.

Even though the two groups of poets have developed their respective projects and agendas at different points in time, their experiences have never closed in on the group to which they belong. The pages of *Idâ'a 77* bear witness to this cooperation, so do the joint readings and debates organized by the members of the groups, both in Cairo and in the provinces.

It is both interesting and significant to note that the experience of this cluster of poets is framed by two non-periodic publications: *Idâ'a 77* and *Al-Kitâba al-Sawdâ'*. On the one hand, this seeming return to the beginning, more than ten years later, is crucial because it continues to inform the poet's marginal

equally work towards their respective individual poetic projects.

***

The first poetry group to be formed, in 1977 was *Idâ'a 77*. It was established by the four young poets Hilmy Sâlim, Rif'at Sallâm [7], Hasan Tilib and Gamal al-Qassâs. *Idâ'a 77* has a long and rich history of fourteen issues published at irregular intervals over a period of approximately ten years (the first issue appeared in 1977 and the fourteenth was published in 1986). It is interesting to compare the price of the first and last issues: the first one sold for ten piasters and the last one, for one Egyptian pound, which leads one to conclude that *Idâ'a77* 's initial budget (100L.E.) must have also increased substantially. This is more than just a fleeting detail since it is the poets themselves who financed this independent project and had to bear the burden of the inflation even as their social lives and social obligations changed over the years.[8]

Despite its internal organizational and administrative problems, irregular appearance and inconsistant publication quality, *Idâ'a 77* has succeeded in becoming one of the landmarks of the seventies. *Idâ'a 77* boasts of having published more than one hundred poems by Egyptian and Arab poets besides the works of its editorial board. Moreover, the founding editorial board has seen several additional members over the years: the poets Amgad Rayyân, Mâgid Yusuf (the only *Ammiyya* poet in the group), Muhammad Khallâf and Walîd Munîr. Besides the collectively signed editorial introductions, and the poems themselves, *Idâ'a 77* counts several heated debates, theoretical pieces and critical essays by members of the group and other, noted Egyptian scholars, which focused on the role of poetry in society, the relationship between the poet and revolution, the relationship between poetry and reality...etc. Alongside this major collective project there was another that guaranteed more extensive publication for the members who did not monopolize the pages of their review. As a group, they paid equal shares to publish each other's respective collections of poems.[9]

Two years afer the establishment of *Idâ'a 77* another group of poets collaborated to form *Aswât*. Like *Idâ'a 77* the poets of *Aswât* held weekly poetry readings and debates, and maintained close ties (whether through publication or debate) with the first

A look at the dates of the publication of their first individual poems and their respective first collection of poetry provides an explanation of the urgency of collective action and group organization. For example, Muhammad Sulaymân, one of the more senior poets in the group (b.1946) published his first individual poem in 1971, his first collection of poems appeared through *Aswât* in 1980; Abdel Mun'im Ramadân's (b.1951) first individual poems were published in 1972, his first collection appeared in 1981 and again through *Aswât*; Gamal al-Qassâs (b.1950) started publishing individual poems in the mid-seventies, his first collection appeared, through *Idâ'a 77* in 1984. These intervals between the first poems and the first collections are indicative not of the individual poet's productivity, but rather of the difficulty these poets had in placing their production. The same institution that was willing to grant the space for an individual poem was unwilling to recognize the authors as individual poets with individual collections. Hence, almost all of the first collections by the poets of *Idâ'a 77* and *Aswât* have been published either by the respective groups or in some cases, at the poet's own expense. Not only were they denied the legitimacy bestowed by publication through the institution, but because not all their work was available in print, they were also denied the legitimacy bestowed by serious criticism. Muhammad Sulaymân from *Aswât* deplores their generation's publishing situation and casts his words (again) in a comparative framework with preceeding generations:

> We are the generation that was destined to carry what it has written to the critics. We have to make the material available, in person.(...) The poet Salâh Abdel Sabür, for example, did not have this problem. His work was published when he was in his thirties. As for us, all our work remains in the drawers.[6]

And indeed, a comparison between the published and unpublished collections of poems, not to mention individual poems or critical studies, will show an average ratio of one to two. It is obvious therefore that one of the main reasons for the creation of *Idâ'a 77* and *Aswât* was these poets' desire to become individual poets. To work within a group, yes, but to

In a group interview-session conducted with some of the poets, Walîd Munîr, one of the poets who has participated in both: *Idâ'a 77* and *Aswât* described the poetry groups of the seventies as corporations with one basic common interest, inside which there are various perspectives but where individuals will cooperate, each for his own share, given the larger general interest of the corporation.[5] This metaphor is indeed very telling not only because it is drawn from the lexicon of the post-*infitâh* reality in Egypt, but more significantly because it says something about the very nature of these groups, their internal dynamics and the individuals who form them.

A close look at the group of poets in question will show that they all belong, even though many have rural origins, to the Egyptian urban middle class. They all hold university degrees ranging from philosophy, literature and journalism to accounting, pharmacology and psychiatry. They all lead the double existence, so familiar to Egyptian writers: morning employees, evening poets -- the only way to secure the regular income which allows them to be poets. They had met either as colleagues on university campuses or at the poetry readings organized by the poet Sayyed Higâb in the Arab Socialist Union during the years 1973-74-75, in the context of the literary review *Al-Shabâb*.

Two features characterize this cluster of poets of the seventies: first they are all (except for one) Fusha poets i.e. all their poetic production is in classical Arabic. Despite their openness towards and support of *Ammiyya* (colloquial) poets, they themselves have had no creative attempts in *Ammiyya* , and therefore still maintain the classical dichotomy of *Fusha/Ammiyya*. The second feature is that they count no women poets among them. These two features merit two lengthy studies, in and of themselves, considering that we are dealing with an experimental group that is opposed to the status quo.

In the early and mid-seventies, the point at which they started publishing, they went to the institution. Some published in *Al-Kâtib* when the poet Salâh Abdel Sabûr headed *Al-Hay'a al-Amma lil-Kitâb* (The General Egypian Book Organizaion), others in *Sanâbil* -- a monthly cultural review -- which was founded and edited by the avant-garde poet Muhammad Afîfi Matar, while others still published in various literary magazines inside and outside Egypt.

challenges the status quo (on any level, whether political or cultural) is bound to be eliminated, or at least marginalized.

When asked to speak about his generation, Rif'at Sallâm, one of the poets of *Idâ'a 77* does so by juxtaposing his generation's political and cultural experience against that of the generation that preceeded it:

> The beginnings of the formation of this generation extend further back in time: I mean the June 1967 defeat, the death of Nasser and the peace initiative... etc. All this was enough to account for the intellectual and cultural difference between this generation of poets and that which preceeded it. The earlier poets had witnessed the July revolution and what was called the socialist laws, the construction of the High Dam and various national victories. As for our generation, it was destined to live through the defeats not the victories. We belong to the generation that kindled the 1972 demonstrations, the generation that witnessed and endured the first detentions in the seventies. At the same time many poets and intellectuals of the preceding generation were in sympathy with the regime, they were even appointed to its ministries.... This blatant contrast between a generation that enters the ministry and another that enters detention camps reveals part of the difference and distance between the political, social and cultural making of the generation of the seventies and that which came before it.[4]

Despite the broad generalizations that may mark this self-representational portrait of the generation of the seventies, Rif'at Sallâm's words remain significant because they outline the parameter of the problem. This is the war of generations and their relationship to power and with the establishment. Sallâm's juxtaposition of the "ministries" against the "detention camps" re-inforces the weight of the institution which alone has the power of according legitimacy. One does not have too many options: you either enter the institution or you do not count. Hence, the necessity of confrontation and resistance which in the case of this group of poets has taken more than one collective form.

***

are *Idâ'a 77* and *Aswât*. Both groups were formed exclusively by poets who dedicated their efforts not only to writing and experimentation in poetry, but also to theorizing "the new poem," and hence elaborating its new criticism. One might ask the question why the urgency of groups that are composed exclusively of poets, especially that such an effort is not unprecedented in the history of Arabic poetry? From the *Mahjar*, emigré poets in the Americas, the *Apollo* group in Egypt, to *Majallat Shi'r* in Lebanon, Arab poets have formed united fronts, independent of other forms of artistic creation, in order to change, if not completely subvert the institution of Arabic poetry. The very fact that such exclusively poetic groups continue to emerge is indicative of the weight of the institution of Arabic poetry that still perhaps requires collective confrontation.

Unlike the Arab novelist whose recent, borrowed and therefore flexible tradition of novel-writing dates to the beginning of the twentieth century, the Arab poet has to contend with a tradition in poetry that pre-dates Islam. In fact, Arabic poetry is the only pre-Islamic institution that is legitimated by Islam. As such Arabic poetry is more of an institution than The Institution itself! Hence the coupling of the words experimental and Arabic poetry seem at first contradictory, especially that our morning news-papers in Egypt still present us wih examples of contemporary poetic creation that sound like mediocre pieces from the museum of medieval Arabic poetry.

The blatant co-existence of the modern and traditional up to our very day reveals two realities at once: first, the weight of the institution of traditional Arabic poetry that, approximately fifteen centuries later, continues to reproduce itself; second the fact that various manifestations of the institution of traditional Arabic poetry are supported and protected by other institutions, both political and cultural, equally opposed to change and equally bent on reproducing themselves.

Given the Egyptian reality since the seventies and the increasing conservatism that has occurred since, it is no surprise that experimentation in poetry would be considered, as one of the poets has phrased it, "more dangerous than Israel itself." These words exaggerate to a point of absolute clarity the relationship between the cultural and the political: the conservatism of the one will be matched by the conservatism of the other, whatever

Pan-Arabism, then the seventies were the years of compromises, individual solutions and isolation, beginning with Sadat's visit to Jerusalem, and culminating in the Arab Boycott of Egypt. Gone were the years of "socialism," centralization and national culture and in set the years of "democratization," privatization and the culture of consumption. Simultaneously the generation of the seventies witnessed the exodus of a significant number of intellectuals (among whom were journalists, creative writers, literary critics) and the influx of petro-dollars; the gradual folding of serious cultural periodicals and the mushrooming of the *infitâh* projects.

Ironically, all these bleak elements combined, were to give the impetus for change, and for the emergence of an alternative. This alternative culture in a way exploited the empty slogans of "democratization" and made its way in the very heart of the dominant culture of consumption. Groups of Egyptian intellectuals banded together to resist the increasing prohibitions on writing and the commodification of thought by producing their own non-periodic journals and cultural reviews and by taking turns in financing and publishing each other's work. By so doing, they were able to propose and elaborate, in the midst of this defeatist period, new cultural and aesthetic values and establish new ways of communication that guaranteed freedom of expression and publication.

Perhaps the absent mother of these non-periodic publications, in Egypt, is *Gallery 68* , the first independent, and effective cultural journal established after 1967 by Edward al-Kharrât, Ibrâhîm Mansûr and Ahmad Mursi. It is in the aftermath of this successful experiment that the "stencil" revolution of the seventies (as the period is often referred to, given the means by which these journals were printed), flooded the Egyptian cultural market with alternative literature: *Idâ'a 77*, *Kitâbât*, *Aswât*, *Misriyya*, *Al-Nadîm* , *Al-Kurrâsa al-Thaqâfiyya*, *Kâf Nûn*, *Khatwa* and others.[3] Varying in life-time, and overlapping in interests: from the more generally cultural to the more specifically literary and poetic, these stencil publications represented a resistance to and contestation of the dominant aesthetic values as well as the official state-run publishing outlets.

Two of the most noticeable groups that have made a lasting imprint, where experimentational poetic production is concerned,

,r aesthetic) it was clear to them that they had a common goal to defend and that it would be best defended with group strategy.

This article will focus particularly on the conditions that shaped and defined the emergence of *Idâ'a 77* and *Aswât* (whether those be political, or cultural) and these poets' position within the cultural environment in Egypt today. The need for collective organization is always proportionate to the change being sought. Hence we will pose the question: what are the kinds of changes advocated by these poets which lead them to recoginze the necessity for collective action in face of the institutions? How effective has group organization been in altering, even to a minimal extent, the face of the literary establishment? Needless to say, the weight of the institutions which support and propagate the dominant aesthetic values will eventually have an effect on the development and forms of opposition. This will lead us to explore the constraints, if not the limits of group action in a country where legitimacy still derives from institutional acceptance and consensus.

Unfortunately, it is beyond the scope and general thrust of this article to deal with the poetry itself. However, we hope that the reader will establish a dialogical relationship between some of the general statements made here, concerning the characteristics and poetics of this movement, and some of the more textually oriented pieces of this collection.

***

To speak about the poets of the seventies (*shu'arâ' al-sab'îniyyât*) as the poets of *Idâ'a 77* and *Aswât* are often loosely labelled, is to speak about them as part and parcel of an entire generation of young intellectuals and artists who lived through this period. For Egypt, the decade of the seventies is doubtless a turning point which initiates some of the major political, and ideological changes since 1952. As such it is equally a landmark for the downshifts which occurred in the intellectual and cultural climate of the country. The generation that came to maturity during these years considers itself the sole heir to defeat; it witnessed the first one in 1967 and from then on has seen a succession of them. If the fifties and sixties were the years of the elaboration of a national project, then the seventies, witnessed the aging and final death of that project. If the fifties and sixities were the years of confrontation, independence and

Experimentation and the Institution: The Case of Idâ'a 77 and Aswât

Samia Mehrez

The cluster of poets who formed and continue to maintain the two major poetry groups of the seventies in Egypt: *Idâ'a 77* (*Illumination 77*) and *Aswât* (*Voices*) are perhaps the most important participants in the elaboration of a new experimental poetic movement in the country. Together, these poets' politico-cultural experience and poetic production provide an exemplary means for understanding the developments and transformations within the poetic movement in Egypt, the forms of its articulation and expression, as well as its general reception in the critical and intellectual milieus inside and outside Egypt.[1]

It is important to note that these poets first imposed themselves as a significant presence in the cultural arena, as groups and not as individuals. It is through collective organization, that they sought to challenge the existing literary critical establishment and unsettle the dominant aesthetic values of their time. Together *Idâ'a 77* and *Aswât* provide a wideranging and longstanding experience in becoming part of what the literary critic, Sabry Hâfez has called an "alternative culture."[2] Even though they are known as two groups, with two separate lines of publication, the affinities and collaboration between the poets allow one to deal with them as different manifestations of the same phenomenon, or similar answers to the identical problem.

This cluster of poets does not represent all those who wrote during the seventies. Rather they represent an important part of an experimental movement in modern poetry in Egypt that co-existed and still co-exists with other more traditional and more conventional trends. The history and development of this cluster of poets is the history of attempts to create an alternative outlet for experimental poetry in face of the institution. Despite the individual differences between them (whether those be ideological

Articles

If our poetry will destroy language and heritage, then whose poetry will preserve and sustain it?

An unbiased look at a random sample of our poems would reveal, to whoever is willing to see, our contact with our heritage. But then the important question is always: which heritage ? And what kind of contact?

In the introduction to issue two, we stated that the Arab poem, as part of our heritage is the sap which our skin enfolds. Nevertheless, our scope extends to encompass the stature of humanity and our horses race through the dimension of time where every moment is an experience, a free source of nourishment. We are human, heirs to a legacy unlimited by frontiers.

After ten years of genuine poetry we do not think we need to justify ourselves. On the contrary, we were always our own harshest critics. The best examples of this are the dialogue between Hilmy Salim and Rif^{c}at Sallam in issue three, Gamal al Kassas' critique of Hilmy Salim in issue eight and Muhammad Khallaf's criticism of Amgad Rayan in issue nine. These are merely some instances of self criticism so severe as to upset some of our more fair critics.

We are here today to affirm in full awareness and devotion that we intend to persevere. We will persevere in being our own critics, creatively lifting the banner of genuine poetry in a field where only trite imitators of the pioneers have remained.

Illumination'77 which has presented a group of the most creative poets in the last decade, completely disregards the stars of official festivals and cliched poetry. *Illumination'77* today takes the pledge that it will remain a forum for true revolutionary poetry, to reinstate the poem to its former glory, and to Egypt its renown in poetry that uncreative poets have squandered. It also pledges to maintain the broad-mindedness that has typified all its issues, to confer in the coming three days and always, and to encourage controversies and dialogues, that true poetry may affirm itself.

Illumination'77 :18 (1987)

When dealing with the question of ambiguity, which has become an easy charge wielded by those who would condemn a whole movement, the matter, likewise, depends on the whole cultural edifice and on the shortcomings of the critical movement which does not keep up with the poetic output. We all know that for a new artistic movement to blossom fully, it should be paralleled by a critical one.

The mere choice of poetry as a vehicle for expression is, in reality, one of speaking through a transparent veil barely showing the figure behind it to him who would see. Those who are apathetic and content with direct and crude poetry should look elsewhere; we would not stoop to provide such works which we consider to be outside the scope of true art.

As to him who, after all the above, would still accuse us of disdaining the masses, and withdrawing from reality, let him take us to task and we shall do the same. Questioning us, he would discover how our poetry has always followed the major events: the 18th and 19th of January uprising, Camp David, Beirut, Sulaiman Khatir, Palestine and other such vital issues. Scan our poems and you will find all this represented therein. While some of the poems are devoid of direct references, they are very close to the heart of the present predicament, social, political, cultural and human.

In turn, we would question such a critic on how he reached this judgement on us, how many poems of ours he has analyzed, literary sessions he has attended, serious studies he has written on vital issues in contemporary poetry.

Once more, unfair critics wrong us and wrong themselves. Instead of taking the trouble to analyze and criticize our works according to a sound methodological approach, they dismiss the matter. They opine that *Illumination'77* brings nothing new but simply imitates Adonis' poetics which aims at destroying the Arab language and identity.

Whoever passes this judgement only proves that he has not actually read our works or those of Adonis. Had he brought insight to his readings he would have found that the common denominators that link us with Adonis are ones that link all nascent experimental poetics. Likewise, he would have been able to find the distinctions between our poetics and those of Adonis and other experimental experiences.

from the achievements of the structural approach in contemporary literary criticism, in both Eastern as well as Western cultures. Thus, we have no doubt that whoever still evaluates our work by the criterion of traditional socialist realism is testifying to his own stagnation and intellectual poverty.

We are the first to proclaim the ideological and sociological dimensions of art in general and poetry in particular. No art can exist outside its social and historical context. This general aesthetic principle, however, should not be put to the wrong use in literary criticism. The misuse of this principle would lead to replacing conclusions by premises. Thus, what is to be extracted by close textual analyses is displaced by presuppositions imposed on the instance of creativity -- the very instance characterized by unbound freedom.

Among other minor charges related to the above ones, the most important is the question of accessibility and ambiguity in the poetic experiments of *Illumination'77* . As to the question of accessibility, we have little to add to our previous discussions of the subject save that we are most keen that our poems should reach their public. We say "their public" and not the public in general. True, there is no genuine art without a public and there is no artist who would not want a public as vast as the earth. From another point of view, nevertheless, there is a certain basic awareness that depends on the general cultural climate and on various social and political conditions that actively shape the quality and size of the public. These factors play an even greater role when it comes to an art like ours: revolutionary and partial to the people.

This does not mean, however, that we exempt ourselves completely from the responsibility and throw it on the current objective conditions. In the editorial to issue eleven, we pointed out that the isolation of the poem is not to be blamed on the other party, i.e.: the reader. Despite our awareness of the present cultural state of the public, we believe that the poets are responsible, possibly more than anyone else, for this isolation. The main responsibility of poets resides in the necessity of bringing the poem to solve the following difficult equation: the aesthetic value of art and its accessibility to a wide audience while not compromising on the aesthetic aspect without which art and poetry cannot exist.

signifying the latter through the web of aesthetic relations any work of art comprises. Hence, *Illumination* 's emphasis on the structure of the poem, i.e. towards the significance of the aesthetic. Thus we favour poetry over the slogan, and uphold true creativity, retaining a responsible awareness of the very fine but sharp dividing line between structural experimentation in verse, on the one hand, and those Formalist, arbitrary and false acrobatics which many practise in their desire to pose as moderns. Such a fine nuance calls for a critic whose intellectual baggage comprises taste, discernment and culture enabling him to distinguish, at a glance, between a genuine pearl and a fake one.

Indeed, we are in great need for such a discerning critic to show us instances of Formalist acrobatics in poems written under the banner of "modernity". It is true that some poets from *Illumination'77* have fallen prey to the temptation of playing such acrobatics in their creative endeavors. This, however, is not to deny that the theoretical and creative output of *Illumination'77* is very crucial in drawing the distinction between genuine experimental forms and arbitrary verbal games and faulty structures.

Yet again we are misunderstood and charged, on no firm grounds, of allowing our experimentation to carry us on a tangent away from the people, their reality and concerns... etc. No true artist should be intimidated by such cliches. We know that those who make the above claim base their stance on an aesthetic outlook limited to social realism in its classic fossilized form. Because we were expecting this, we pointed out in issue five our conviction that social realism in this fossilized form has outlived its purposes. This is especially true since it started at a time when the efforts of the dialectical materialist aesthetics had not yet emerged in the form of a new aesthetic science, strong enough to go beyond the fragmentary literary comments of its proponents or the guidance of socialist revolutionary leaders concerned with the role of art in implementing the revolution.

We also know that many of the critics who brought the above charge against us are now reviewing their stance, having discovered that they themselves were in more questionable positions. They had the benefit of seeing the concept of socialist realism blossom beyond its previous dogmatism. They have also witnessed the renaissance of Russian Formalism and benefitted

those with whom there are no real bridges, they speak another language, stand on different grounds and look to another sky.

Illumination'77 : 2 (1978)

Ten Years of Beautiful Effusions

Celebrating today the tenth anniversary of its birth as a poetry journal, *Illumination'77* will make use of this appropriate poetical landmark to follow up the thread of discourse on poetry and its problems. This thread, taken up in the first issue of *Illumination'77* (July 1977) and running through all subsequent issues is yet to be traced to its resolution.

In the introduction to the first issue, the guidelines of aesthetic theory according to members of *Illumination'77* were formulated within a general strategic framework. One of the points therein emphasized is that "true poetry comprises -- among other things -- a true slogan, but a true slogan never comprises true poetry".

In order to forestall criticism of the irresponsible and unaware variety, this statement was clarified in subsequent issues. Thus, in issue five, we stated that while we do not reject slogans, we refuse to see them replace poetry within the poem as this would be a strong indication of both artistic and political dearth.

Yet, despite repeated clarifications in our editorials and elsewhere, in various ways that bar any possibility of misunderstanding, *Illumination'77* became the target of much criticism of the irresponsible, unaware variety. First, it was accused of being a mouthpiece of Formalism. Second, it was accused of inviting an "ivory tower" attitude resulting in a disregard of society and the concerns of the people. Third, it was charged with being an off-shoot of the obscure Adonisian school which supposedly aims at destroying Arab identity, heritage and language! All this is not to mention other random accusations.

A quick look at some of these accusations would reveal their biased and hasty nature.

A charge like that of Formalism, for example, is unexpected, coming from a cultured person who knows that contemporary aesthetics lays a great emphasis on "form" not merely as an aesthetic value, but also as a vehicle for content,

the lyrical.

We stand for the dialectic statement which conceives of art and all other cultural endeavors as a reflection of the infrastructure. We dare, however, interpret this statement in a way that lends itself to the true understanding of the dialectic of artistic phenomenon. This phenomenon with its specificity and relative independence encompasses an inner complexity and differentiation in the frame of the dialectic approach.

This conception of revolutionary poetry is closely associated, in our view, with reservations regarding all critical norms that look suspiciously at what is referred to as the ambiguity and inaccessibility of the new poem. Such norms try to avoid the dangerous outcome of the alleged ambiguity and inaccessibility, as well as such issues as a limited readership and isolation from the public. Our refutation of such norms is meant to be a refutation of the clarity/ambiguity dichotomy in poetry. Once more, such values are closely related to the separation of "content" from its artistic context.

The size of the public has never been and will never be an artistic or aesthetic criterion except to those who seek to flatter public taste and favour the stable and banal over the nascent and original.

If such phenomena as ambiguity in poetry must be dealt with, then we refuse to consider them separated from the nature of the artistic endeavor in its historical context. This view of ours will become clearer if we place things in their context. We would then find out that no poet, scientist, or philosopher is bound to carry the entire burden of the historical situation. Such a situation would include the corruption of aesthetic awareness, growing cultural illiteracy -- not to mention the degradation of economic conditions. All these conditions reflect on the general revolutionary endeavor, including poetry and the arts in general.

So far, *Illumination'77* has not disclosed all it would about theoretical and applied issues of poetry. The path stretches far ahead and we are yet at its beginning. We know that many relevant issues about the aesthetics of poetry have yet to be raised. We therefore make way for all serious endeavors and respect every committed opinion, now or in future. Our intention is to have an open dialogue with any such opinion, deriving a true benefit from it and willing to maintain fruitful exchanges. As to

to the act of reception, let them search for such "content" in poems other than ours. Such readers, far from finding true revolutionary art will merely encounter a kind of instigative art which, though it might have a role and function, differs from the role of revolutionary art as we conceive of it.

Whatever content can be gleaned from facile and direct writing has no place in our work, save within a web of structural values and aesthetic relations. Such relations do not require logical understanding as much as a certain sensibility and an aesthetic awareness in the reader who can perceive a work of art in its entirety. A reader should direct his insight and senses to the work, unclouded by assumptions and preconceptions. He who would yet take our poems to task by saying they lack content is himself to be reproached. The alleged "content" he seeks exists solely in his own mind.

Thus instigative -- and not revolutionary -- poetry derives its existence from its content. Writing revolutionary poetry, in our view, is a very complex creative process enmeshing all the varied levels of language. Our ambition to set a true concept of revolutionary verse, on both levels theory and creation, is one that springs directly from the belief that this concept will only be justified by considering language as a tool with a specific nature of its own. Another consideration is of the work of art as a reality -- and not a mirroring of reality -- possessing its own modalities.

We do acknowledge that our views, at times, overlap with those of the Symbolists and the advocates of pure verse. However, we also know that we differ and that our differences, ideological in the first place, are too obvious to be elaborated on. In addition, the fact that we see eye to eye on certain points is understandable, given the interaction with the heritage of world poetry. This being so, whoever thinks that we are promising disciples of the Formalist school is twice mistaken. Thus, not withstanding that this term "Formalist" is obsolete and has no objective correlative, what braces us against such acrobatics is our awareness of formal norms and aesthetic inter-relations within the poem originating from language and carrying all its social and semantic qualities, choosing the startling over the familiar, the constructional over the descriptive, the dramatic over

Al-Mu^{c}ty Higazy and Mahmud Darwish to Tarfa Ibn Al-Abd and Al-Muhalhal, from Lorca, Nazim Hekmat, Neruda, Auden and St.Jean Perse to Ovid, Lao Tse, Hesiod, Akhnaton and Ebu Ru [the ancient Egyptian poet]; from Gilgamesh of the East to the Iliad of the West. Let us proclaim without hesitance that being human, no land or sky is the limit of our heritage.

We know all too well that distances of vigilance separate us from the dream and that long-term steps, steeped in time, are to be covered before we reach our ambition. We know that issue after issue of *Illumination'77* will come out, each constituting a step, every step an arrival and a fulfillment.

When *Illumination'77* , in its first issue, stated that "true poetry comprises, among other things, a true slogan, but a true slogan never comprises true poetry", it summed up what can be elaborated as follows:

- That language -- as a social phenomenon -- is our special aesthetic instrument, and our task is to explode its infinite potential through sounding the aesthetic tractability of words and getting a grip on them. This flexibility arises from seeing words and lexical units as entities that can, artistically, be arranged in a context of aesthetic relationships. In this context, words interact and blend on three main lexical levels: the word as a phonetic unit, the word as a social signifier and the word with its formal and structural potential.
- That meaning, and therefore the content we present, is but one level constituting part of a web of aesthetic relations. Consequently, any deliberate dogmatic extremism -- whether on the level of creation or reception -- tends towards a partial understanding of this meaning by disentangling it from its web, so as to emphasize it. Such a tendency is a digression from true art as we see it and as this stage in our history requires it to be. For us, alleged "meaning" or "content" has no existence divorced from its aesthetic relations and figurative values. Furthermore, as pointed out in our first issue, we refute -- on principle -- the terms "form" and "content". These terms, replete with an obsolete tradition of duality, have lost their validity and can no longer follow the new poem with all its structural values and formal qualities.

As to those readers who seek to single out "content" from the web of the poem bringing only the minimum amount of effort

doubt that the experience of modern poetry from the late forties' until now has testified to the concept of the Arab poem unfettered by the cocoon of narrow locality; an Arab poem in which aesthetic and intellectual awareness has been drawn closer to the structural concerns of poetic principles in general.

3- As the problem of authenticity versus modernity is one of the important issues that concern Arab cultural consciousness, *Illumination'77* will present the poetic angle on the subject. This simply translates into the attitude we adopt with regard to our poetic and cultural heritage, on the one hand, and with regard to international trends in poetry and criticism on the other, as well as the interaction between these two attitudes -- all of which are present in various creative garbs of aesthetic vision, critical thought and poetic output.

4- Then comes the role of aesthetic critical studies. It is this role, the vital necessity of which *Illumination'77* believes in, that is not sufficiently catered to by the critical movement, especially in Egypt. This has not been able to keep up with the development of the new poem. This development will not reach its full aesthetic and creative potential and make an impact on Arab cultural consciousness without the accompaniment of young and outspoken critical voices. *Illumination'77* hopes to help establish such critical voices and to create a context where criticism of poetry interacts symbiotically with the new poem.

Because this vision is not a series of islands independent of each other, some line -- in the form of theoretical and aesthetic convictions -- will link them. We expect our experience, or rather experience expects us, to be able to bring these convictions to a state of completion and refinement through this journey of creative and critical practice to which we have devoted our lives. Another means to achieving this state of refinement is constant dialogue with oneself, amongst ourselves and with others interested in our endeavor and disturbed by our dream. This dialogue will include those who do not agree with us before those who do.

The Arab poem, as part of our heritage is the sap which our skin enfolds. Nevertheless, our scope extends to encompass the stature of humanity and our horses race through the dimension of time where every movement is an experience and every experience a free source of nourishment. From Ahmad Abd

Aspiring Towards Poetry : Rising Towards the Homeland

This second issue of *Illumination'77*, appearing in its due date, brings a firm resolution that challenges various obstacles and set-backs in order to face our lived reality with a prophetic weapon, namely, the word and through a sacred quest, that of poetry.

We are well aware that our present cultural reality, as part of our broader reality, has sunk to the lowest reaches of decline. Part of our serious cultural movement has become dispersed abroad. Another part, here in Egypt, has folded its newspapers and publications under the pressure of the displeasure of certain cultural institutions. These cultural institutions have been fiercely planning the propagation of cheap and superficial standards in our cultural life by suppressing any committed nationalistic voice and by dint of resurrecting cheap and low- brow writers or through assimilating promising youth, depriving them of interaction and of appearing on the map of the nation.

As *Illumination'77* is well aware of this glaring truth, it directs all its energy to breaking through the current cultural wall, aspiring to a true democratic vision in the field of culture in general and poetry in particular. It is such a vision that we have lost, and its absence is keenly felt. Furthermore, *Illumination'77* lays the foundations of these aspirations and attempts on certain crucial strategic givens, which are open to crystallization and maturity through the dialectic of reflection and perseverance in experience:

1- By dedicating itself to the quest for poetry, *Illumination'77* unites itself with the youthful Egyptian experience in verse. In thus doing, it pledges itself as a mouthpiece and true crucible for this experience, assured of the response of young poets to this responsible and personal call. We hope they will gather their efforts and output around this "illumination", for it is of and for them and without them it has no existence.

2- *Illumination'77*, in its awareness of being an authentic link in the development of new poetry, is also aware that this link owes a debt of gratitude -- its very existence, even -- to other such links that have preceded it in the historical procession of modern poetry in Egypt and also in the rest of the Arab nation. There is no

which reveals its psychological, intellectual and social nature.

Any linguistic expression in this conception is no luxury or elitism. For, language -- being the embodiment of social needs and evolution -- is the infra-structure of writing. In this capacity, language is the spring-board for the artist's attitude towards reality whether natural or social.

The poet's commitment to the people and the revolution is not to be measured -- in this conception -- by the size of the public that assimilates or understands his poetical works but rather by his success in giving the yearnings of his people an elevated formulation. In thus doing, the poet uses and refines the language of the people and their historical experience. In this conception, all models which give up poetry for slogans, validating the latter and masking the former, become obsolete.

True poetry always comprises, among other things, a true slogan, but a true slogan never comprises true poetry.

Finally, *Illumination'77* would like to put forward the following:

1- That its ambition does not stop at crystallizing the Egyptian youthful experience in poetry but also in various other forms of writing, be they short stories, novels or plays. For, if *Illumination'77* initiated its enterprise by presenting poetry, it is only because of our belief that the poetic experience is the one most formulated and present.

2- That it does not claim to have sprung out of a wilderness, but constitutes a link -- hopefully a valid one -- in the chain of our poetic and artistic evolution, that evolution which was led by great pioneering efforts.

3- That it considers itself an integral part in a new youthful poetic experience all over the Arab world -- in Iraq, Syria, Lebanon, Yemen, Bahrain, Libya, the Arabian Gulf -- with similar features and missions, unified in its wish to accomplish new steps in the progress of the modern Arab poem.

We acknowledge the distance that separates ambition from competence; we also know that gradually -- with sincere effort -- this distance will diminish.We are not ashamed of the dream. For, the dream is one of the noble weapons of revolution.

Illumination'77 : 1 (1977)

of a single view -- whether artistic or intellectual -- in Egyptian culture.

As we declare that we are a group sharing common features in artistic and intellectual awareness, we assume no right to claim full maturity. No more do we claim identical artistic and intellectual views unifying us. For, this is not our aim, nor should it be so.

We are a young group independent of any institution, agency, organization or administrative office. Furthermore, we declare unambiguously our disenchantment with the official cultural institutions and affirm the objective of the democratic union of writers, artists and authors, and towards supporting all serious national efforts and trends in the field of Egyptian culture.

In uniting, moreover, and respecting our differences we do not exclude any serious and genuine youthful efforts in art, aesthetics and thought. For, we are aware of the national need, at this important stage, for all genuine efforts and believe -- given our socialist standpoint -- that we are no guardians of Egyptian culture. We also acknowledge that the cultural field is not devoid of other genuine endeavors.

Illumination '77 thus defines its imperatives: a response to a long- standing youthful yearning for a focal point illuminating its artistic endeavors, away from the opacity and narrowness of official institutions, and recovering -- through this focal point -- its writers sadly scattered abroad.

Illumination '77 thus defines its task: affirming a poetic and literary experience, offspring of Egyptian creativity, emphasizing its features and maturing its youthful heart.

Illumination'77 thus defines its approach: revering all artistic endeavors with their difference -- regardless of distinction-- in fulfillment of its aim to promote the specific features of youthful endeavor in both artistic and aesthetic works.

Illumination'77 springs from a conception of art that disregards, from the outset, the preposterous fallacy: form and content.

Art, in this conception, consists in aesthetic awareness of reality which is not a mechanical reflection but a creation -- through metaphoric expression -- of a symbolic paradigm to that reality. It is, therefore, both an attitude and its formulation: an attitude vis- à-vis the world, and a formulation of that attitude

breaking through that icon they themselves had created.

For further information on *Illumination'77* , see relevant articles in this issue by Samia Mehrez and Sabry Hafez.

Illumination'77 Why ?

The necessity of having an aesthetic artistic core gathering together our young poets and writers, regulating and developing their creativity as well as elevating their intellectual and aesthetic consciousness is not an incidental one. Rather, it is a cherished aim that Egyptian poets and writers have set themselves for a considerable time now. Time and again they have tried and are still trying to attain this noble aim.

Our coming together today in *Illumination' 77* is but a sincere attempt in attaining this vital aim. In thus doing, we advance in accordance with the democratic forces of Egypt, in recent years, towards achieving the specificity and autonomy of various trends and views -- be they political, intellectual, aesthetic or artistic -- on the national front.

Ours is, therefore, a continuation of many other serious independent endeavors in this field. By continuing these previous endeavors, with all due appreciation for their committed efforts and undeniable genuineness, we are only seeking to overcome what we consider to be the mistakes of their outstanding examples:

- *Gallery' 68* fell into what may be called arbitrariness, bringing together a dispersed variety, unharmonized by any common theory or view on art, thought and culture. Thus, it made room for some intruders and imposters. Its founders ended up dispersing in different directions.
-*Sanabil*, on the other hand, based its existence on the administrative authority in Kafr Al-Sheikh, and thus was completely dependent on it. It was inevitable that its end would come with an administrative change or a change in attitude of or towards such administration.
- As for *The Association for the Book of Tomorrow*, it committed the error of narrowing its artistic, intellectual and aesthetic scope. This led it to dogmatism and fragmentation. Thus, it stooped to what it had arisen to conquer: the prevalence

'68 chose what one may argue was the only formula feasible at the time; it gathered together a number of outstanding writers and artists and presented works of high artistic calibre. Thus, exemplars of *Gallery '68* , such as Ahmad Mursy, Edwar Al-Kharrat, Gamil Atiyya, Ibrahim Aslan-- among others, are to be given credit for bridging over the impasse.

The literary group that produced *Sanabil* (December 1969-April 1972) in Kafr Al-Sheikh, headed by Muhammad Afifi Matar, was deemed too subversive by the authorities when a students' uprising coincided with its publication and dissemination of an instigative poem by Amal Dunkul. *The Association of the Book of Tomorrow* differed from the two other groups in that its activities and output were rarely documented in the form of published materialv. Of the three groups, it seems to have been the one most typified by the rigid Marxist approach *Illumination'77* pitted itself against, while maintaining its strong ties to the masses.

In its critical stance with regard to its forerunners, *Illumination '77* was wary of falling into the trap of dogmatism. Hence the publication, in issue two of the journal, of a letter to the editor charging *Illumination'77* with haughtiness and prejudice in its criticism of *Gallery '68* , *Sanabil* and *The Association of the Book of Tomorrow.* This letter, by Adil Al-Siwi, one of the artists who had contributed to *Gallery '68* , was followed by a more moderate and somewhat apologetic assessment of the three literary groups, written by Hasan Tilib. In the same dialectic vein, Sayid Higab, Muhammad Ibrahim Abu Sinna and Muhammad Afifi Matar-- three poets of different orientations, each epitomizing a poetic creed opposed to that upheld by *Illumination* -- were invited to give talks on the occasion of the tenth anniversary of the journal celebrated for three consecutive days at *L'Atelier.* It was on this occasion that "Ten Years of Beautiful Effusions" was read.

Some of the grandiose and proclamatory statements of the last manifesto might retrospectively sound poignant and/or ironical, considering the fact that the journal was never issued again. Yet, the members of *Illumination'77* , in acknowledging that they had exhausted the experience and had reached a cross-roads where their artistic maturity lay more in developing their individual voices, took that final iconoclastic step by

Literary Manifestos Since the Seventies:

Introduction and Translation

Hala Halim

The following texts, "*Illumination '77* , Why?", "Aspiring Towards Poetry, Arising Towards the Homeland" and "Ten Years of Beautiful Effusions", are editorials to issues of the literary journal *Illumination '77* , spanning the ten years of its publication. Like all the editorials of *Illumination '77* , they are collectively signed -- a feature that distinguishes this journal from others published in the 'seventies.

To refer to these texts as "editorials", however, would be inaccurate, as in certain ways they are more akin to the nature of manifestos. Not only are the three texts designated as manifestos by the poets of *Illumination '77* بيانات (notably by Hasan Tilib, one of the founding members of the group), but their very tone aligns them to renowned instances of the genre. Such proclamations as "... we declare unambiguously our disenchantment with the official cultural institutions and affirm the objective of the democratic cultural movement towards an independent national democratic union of writers and authors ..." (see "*Illumination'77* , Why?") strike the iconoclast, provocative and polemical note of political and literary manifestos.

It is interesting to note that *Illumination'77* in its attacks on previous experiments such as *Gallery '68*, *Sanabil* and *The Association of the Book of Tomorrow*, encouraged a dialectical approach of controversy.

The literary periodical *Gallery '68* (May 1968- February 1971) derived its strength from the very weakness *Illumination'77* attributed to it, namely that it was "unharmonized by any common theory or view on art, thought and culture." As apparent in the year of its inception, 1968: a year of overwhelming disillusionment and intellectual paralysis, *Gallery*

التعاليم IV

أيها القلبُ الذى آل إليَّ عن أمى
أيها القلبُ الذى إليهِ وجودى
سألتكَ
ألا تكون شاهداً عليَّ
ولا خَصماً يومَ الحسابِ
ساعةَ تنصَبُ الموازين .

Teachings IV

Oh heart, I have inherited from my mother
Oh heart, the cause of my existence
I beseech you
Not to be my witness
Not to be my rival on the day of judgement
When the balance is set.

يا مَن حللتَ مع الظلام
لن أُجيز لكَ أن تفعلَ
هل جئتَ تبغى ضَراً

اخرج ، اخرج
هيّأتُ لكَ شَرَكاً
يا مَن حللتَ مع الظلام
مِن نبات البصلِ به تتأذّى
ومَن شهدَ المُرّ لميِّت
مِن فك القَط ومِن سِلسلة السمكة ،
اَخرج
اخرج

التعاليم III

معكَ هنا فى « ميرتو »
تماماً كما لو كُنا فى « هليوبوليس » .

عُدنا من غوطةٍ
شجرٍ ينادى
ذراعاى مفعمةٌ وردا ،
تمعّن صورتى فى البركة المقدسة
ذراعاى مفعمةٌ وردا ،
تنسلُّ - أراكَ - على طرف أصابعكَ
تبوسنى من خلف
فيفوحُ شَعرى بالطِّيب ،
وبينما يشملنى ذراعكَ
أحسُّ أنى جديرةٌ بفرعون .

قطفتُ أزهار « الزاتِ »
حزمتُها إليكَ
تسكركَ الجعّةُ
فترقد لترتاحَ
أنا الوحيدة التى تغسل عن قدميكَ .

سعيتُ له بسحر فخذيَّ
فصليَّ بسِحرَهما .

You who descended with the dark
I forbid you to act
Have you come seeking harm?

Depart, depart
I have prepared you a snare
You who descended with the dark
From the onion plant you will suffer
From the honey of bitterness for the dead
From the jaw of the cat
From the backbone of the fish.

Deapart
Deapart

Teachings III

Here with you in *Mertu*
Is like being together in *Heliopolis*
We returned from the verdant spot
The trees call behind us
My arms are laden with flowers
Gaze at my reflection in the sacred lake
My arms are laden with flowers
You steal away - I see you - tiptoeing
You kiss me from behind
My hair emanates fragrance
As your arms surround me
I feel deserving of Pharaoh.

I gathered the flowers of *zaat*
I wrapped them for you
Beer makes you drunk
So you lie down to rest
I alone wash your feet.

I sought him with the magic of my thighs
So worship their magic.

إلى أعمالهم
والتعاليم التى وضعوها *
كالأحجار فى الأرض بمثابة زوجاتهم .)
وإنى عليهم جميعاً .

تضعون أيديكم على رؤيتى
حـ جـ ا بـ ا
ولا تخرجون
بعد هتكِ الحجاب ؛
فاقتلونى
اقتلكم
وينْسدُ ما بيننا .
سمعوا منى وعرفوهُ
بمعرفتى ،

انهض لخبزكَ
الذى طاب على الجفاف
جميلٌ هو شرقكَ وراء الأفق
الحنينُ أوصافه
وحليته
بَدَلَ بركةَ تأريخكَ
ما يَفتنكَ عن الحاجةِ
منك ذمتى
وفى قلبكَ مُتحدِّثى الذى لا يظلمُ .

* التعاليم I

الموتُ ماثلٌ لى
صاف صفاَء السماء
وكصائدٍ يوجّه سهامه إلى ما لا علمَ له بهِ .

التعاليم II

اخرج ، اخرجِ
يا مَن حللتَ مع الظلام
أنفه فى قفاه
وذيله فى ظهره

اخرج ، اخرج

To their deeds and the Teachings* which they laid like stone
On the earth as if their wives)
I stand against all

You place your hand on my vision
A v e i l
You do not emerge
After ravishing the veil
Kill me
I kill you
And all between us is blocked
They heard from me and knew him
Through my knowledge

Rise to your bread
Sweetened by drought
Beautiful your east beyond the horizon
Yearning is its property
And array
Trade the blessing of history
For the fascination of need
In you my refuge
Within your heart my voice that does not wrong.

*Teachings I

Death appears before me
Serene as the clear sky
A hunter with arrows towards the unknown.

Teachings II

Depart, depart
You who descended with the dark
His nose on his nape
His tail on his back.

Depart, depart

يداهُ على صدره
ورأسهُ
إلى
أسفلِ

أطعنه فجأةً /
(الخوف يصّاعدُ كالقلاع .)
وأُغلقه في مقر الرعبَ
ثم نسير وراءه في صفَوف طويلة
(فلم يكن أنبلَ منا .)
يجرّ كل واحدٍ قلبَه
على الأرضِ
وتبكيه المنسَيّات

أما دَور الوقتِ الذي سقطَ الآنَ فليس سوى خطٍ مقدس ليُمثل محيط الفناء ..

أحبسُ من ظلّي على
خرقه المبَسوطَة والمرضوضة كاللذة
بضَحيتها ،
أحملهُ
بصدد القوابلِ والمراسيم
نختلط بالإنسِ
يكونُ بي
جوعٌ عطشٌ فجرَ وطفل .

من كل وجهٍ
مَن كل ذاتٍ
اعتَصروهُ
على مصعده
لا على استحَياء وإلا فلا ..

ندٌ بالألفة وحدها
إلى حيثَ صار هؤلاء
(محا الزمن أطلالي
حدثّني حديثهم
وما حلّ بهم ،
أمتدّ كالدفوفِ تنتابني من قَبلهم

His hands upon his chest
His head
Downward

I stab him suddenly
(Fear ascends like masts)
I bolt him in the seat of horror
We follow him in long queues
(He was not nobler than us)
We drag our hearts
Along the earth
And he is bewailed by the forgotten

> As for the role of time which just descended it is no
> more than
> a sacred line to represent the expanse of doom...

With my shadow
I lock his spreadout fluttering shreds like pleasure
For its prey
I carry him
Towards midwives and ceremonies
Blending with humanity
Within me he is
Hunger thirst dawn and child

From every face
From every soul
Squeeze him
At his peak
Without shame otherwise no...

He slipped away with intimacy alone
Following in their footsteps
(Time erased my ruins
He told me their tale
What has become of them
He stretched like tambourines that beseiged me from before them

يتفرَجُ عليه عابرو سبيلٍ
بحكم معرفةٍ وغيبة
كإطار كرتونيٍ
لانفجار المكان

يغتسل فى حقل الحياة لُيزيل عن نفسه اللَونَ القاتم الذى أضفاهُ عليه الليل يضع على جسمه ملابسَه الحمراء ثم يظَهر بعد ذلك فى الجبل الخرافى ، وقد نبتت المزروعات عَلى ظهره وفى جنبيه تحنو عليه ممّا قد يَعرض له فى طريقه من الثعابين الضارة ...

لم أر الأساطير بديهة
مذ تناولتُ قيمته
سترتُ بها
عن حقويه بما نصلتُ من سيوفٍ
لصالحنا ، كان
الزمنُ يجزّىء نفسهُ وينساب
من صندوق الماضى
مال عليه الَصمتُ
كرى
والليل ابتعد

أنا به نشوانُ نشوتى بنفحة زهرة البيلسانِ
أو بالَجلوس على ضفة نهر من خَمر ،

حيث كان مهيّأً لممارسة الحب
على جانبيه السَوسَن وَالبشنَين
فوقه شمس العدالة التى تحمل الشفاء عند جناحيها
وتحته وليمة النوم . ليتَ أنى
أدهمهُ فجأةً !

ثم يأخذ فى النموّ حتى يغدو كهلاً
فى المساء ويختفى فى العالم السفلى ..

أوثقهُ بقوةٍ فى الأعمدة

Passersby watch him
Out of knowledge and mystery
A cardboard frame
For the explosion of space

> He bathes in the field of life to cleanse the somber color in which the night had enveloped him, he clothes himself in red, appearing later in the legendary mountain, with plants growing on his back and sides embracing him from dangerous serpents that might obstruct his path...

I no longer find legends inspiring
Since I comprehended his value
With them I concealed his groin
Using the swords I laid
For our benefit
Time divided itself and flowed
From a chest of the past
Silence leaned against him
Slumbering
And the night regressed

> I am impassioned by him: my passion for the whiff of the flower of *bailasan* or time spent by the banks of a stream of wine,

Where the setting was ripe for lovemaking
Between the lily and the lotus
Above him the sun of justice that carries remedy upon its wings
Underneath him the banquet of sleep. I wish I could
overtake him suddenly,

> He continues to grow till he becomes an old man towards
> evening then he disappears into the underworld...

I fasten him to the pillars

الوقائع ليست ذرائع [يخرج النيل]
محمد عيد ابراهيم

من قراءاتى الفلكية يقع بخار الصخور
فى الجهات الأربع
والأرضُ تفتح خاتمها
فتخطر الخواطر وتحطّ أفواج عصافير
من قبيل الذكاء والمهنة،
أعجنُ الحروف بتأثيرها الرطبِ
أمّا شجر الحور والريحان
فأطلقه على المدى
فى قيلولته
ترتعبُ الموسيقى
فى أشكال زواحف
تسعى من قرنيهِ /

ويخرج
النيل

يخرجُ
يدخُل
يفسَدُ فى
عادات الخليقة
أعراضها الزائلَة
كأنما تهمى بوحيٍ منه

تُجرّدهُ من اسمه
فيشيرُ إلى الأشيَاء بألوانها القديمةِ
دون انقطاع ،

Appendix II

Events are not Excuses [The Nile Departs]
Muhammad Id Ibrâhîm
Translated by Samia Mehrez

From my astrological readings falls the vapour of rock
To the cardinal points
Earth unlocks its seal
Thoughts flow and flocks of birds descend
Out of intelligence and skill
I knead the moist letters
The *houri* and bazil trees
I spread endlessly.
In his tranquility
Music shudders
In the shape of reptiles
Advancing from his horns

And the Nile departs

Departs
Returns
Spoils
The fleeting face
Of habit
As if it lived inspired by him

It strips him of his name
So he beckons things in their ancient colors
Incessantly

عن نهدين كزنبقتين
وعن بلدٍ «كالدقى» يربضُ فى طرفِ العمران

وعن غيمٍ
يتربّصُ بالعشّاقِ فيحرسهم
ورأيتُ قريباً من قلبى
عينين كمئذنتين
رأيتُ قريباً منه خياماً كانت للرعيانِ
تطلُّ على أعشاب البحرِ
وكان البحر جميلاً
مثل امرأةٍ
تعرف أنّ الرجلَ سيأتى قبل الموعدِ
يرفع عنها الشالَ
وينهضُ حين تصيرُ خزائنَ من أسرارٍ
حين تصير نسيجاً مثل الوادى
مكسواً
بأيائلَ
ينهضُ حين ينادى كلُّ بنات
البلدِ الرابضِ فى طَرَفِ العمرانِ :
احذرنَ
ولا توقظن يمامةَ قلبى حتى تحلم
لا توقظن يمامة قلبى
حتى تنقر عيناها أسوار العالمِ
يا أسوارَ العالم
ها أنذا أبتهجُ وأفرحُ
أذكرُ حبكِ أكثر من رائحةِ الخبز

and breasts like blossoms
and a suburb like Dokki crouching on the outskirts of the city,
sought the clouds
that keep a protective eye over lovers.
Close to my heart I could see
eyes like two minarets
and nearby shepherds' tents
overlooking seaweeds
and the sea was exquisite
like a woman
aware that the man will turn up before the appointed hour,
will remove her shawl
and arise when she has become coffers of secrets
with the texture
of a stag-filled
valley.
Arising, he calls all the girls
of that suburb on the outskirts of the city:
Beware
wake not the dove of my heart, that she may dream on
wake not the dove of my heart,
that her eyes may alight on the walls of the world.
Oh walls of the world:
here is my hymn of joy
I recall your love more vividly than the aroma of bread.

من أمراض القلبِ وداءِ العجلةِ

أمضى نحو سبيلى
تومىء لى واحدة كانت عند النبع
تمصُّ الماءَ ببطء :
أشفى منْ يأخذنى من أمراضِ الموتِ
فآخذها
أمشى متئداً
وعفياً
وسعيداً
مثل الورق الأبيض حين يصير قصائدَ
أحملُ فيها الروحَ القدسَ
وأحمل فيَّ الروح الطائعة المنذورة
حين أبصُ
أرى عصفوراً يهبط كـ الجنّةِ والناسِ
أهشُّ له
أتقرّبُ منه
فيخطفُ منى الزهرةَ
أصبح
حينئذ
مقهوراً
شيخاً
أدخلُ فى ذاكرتى
تطلعُ ناريمانُ
فتفتح فىَّ نوافذَ عافيتى
والحجراتِ
ودَرَجَ البيت

نشيد الأنشاد

أذكرُ حبَّكِ أكثر من رائحةِ الخمرِ
فأفرحُ
أنت البيضاءُ المجلوةُ
أدهشُ حين أراك على جبلٍ
يتمرّغ فى صحرائى
أدهشُ حين أرى أعدائى
وأحبّائى
ينتشرون بعظمى وخلاياى
وكان العسسُ السارى
يبحثُ عن شعرٍ كالماعزِ

I offer remedies to the ailments of the heart and the disease of haste.

I go on my way.
A flower close to the source,
languorously sipping the water beckons:
He who plucks me, I heal of the plight of mortality.
I pluck it
and saunter on
healthy
and happy
like white paper turned into poems
within it I place the Holy Ghost
and within me a yielding devotional spirit.
My gaze
spans a bird perching like the *djin* and people
I wave
draw closer to it -
and the bird snatches the flower
I become
henceforth
vanquished
an old man.
I retreat into my memory,
Nariman emerges
throws open the windows of my vigor
the rooms
and the staircase.

Song of Songs

I recall your love more vividly than the aroma of wine
and rejoice.
You of the glistening whiteness
it amazes me to see you perched upon a mountain
steeped in my desert
it amazes me to see my enemies
and loved ones
roving in my bones and cells.
The patrol on duty
sought hair like a goat's

نداهمُ أنفسنا
نتفتت مثل رذاذ
نطبخ بعضَ الجصِّ
نقيمُ تماثيل العذراء
ونشرعُ فى الإذعانَ
الوردةُ مثل المعمودِيةِ
فاتحةٌ
ورهانْ
وأنا سيّافُ الليلِ
إذا ما مرَّ
أقطَعهُ
وأعودُ إليهُ
يصير شظايا
تسكن فى أقوال القديسين
وأعمال الرهبانْ
فانتظروا أنَ تجدونى عند المذبحْ

حكاية

عائلةٌ صغرى
كان الآبُ
وكان الأمُّ
وكانت شققُ الأعراب الملتفةُ حول النهرِ
وكان المصريُّون
وكنت وحيداً
أمشي فى خطوات الملك الغابرِ
أحملُ فى ذاكرتى
لونَ الكلسِ النائمِ فى حيطان البيتِ
وأحملُ رقْم الهاتفَ
يوم العطلة
أحمل أشجاراً تتَشاركُ فى الميدانِ
وأحمل كتباً تحكى عن بشّارٍ
رامبو
أدخل فى شجرٍ ملتفٍّ
أمشى فوق العشْب النّاضجِ
تومىء لى الزهراتُ
وتهمسُ فى خجلٍ :
أشفيك من الأمراض الرطبةِ
أصرفها ، وأمرُّ
فتهمسُ لى زهراتُ أخرى :

surprise ourselves
explode into fragments
prepare some plaster
make a statue of the Virgin
and commence yielding?
The flower: a baptism
    an initiation
    a bet
and I the swordsman of the night
    should he chance to pass,
    I shall stab him
            again and again
till he is mere fragments
that reside in the sayings of saints
and the acts of hermits
so seek me at the altar.

A Tale

A small family
there was the Father
there was the mother
there were the flats rented by Arabs along the river
and there were the Egyptians
and alone I tread in the steps of the bygone king
bearing in my memory
  the color of lime slumbering in the walls of the house
carrying a 'phone number
on a holiday.
I carry the trees that share the square,
carry books that speak of Bashar
            and Rimbaud
enter entwined trees
and tread over ripe grass.
Flowers beckon to me
their timid whisper:
  I will heal you of the maladies of dampness .
Dismissing them, I pass on.
  Yet other flowers murmur:

هزيمة

أنتصرُ على حيواناتى الوحشيةِ
أنضو جلدَ حصانى
وأحرّرُ غزلانى
ثم أمرُّ على الوديانْ
أنتصرُ على أغشية القلبِ
فأفرحُ بالأسماء جميعاً
أتوقّف كالأرنب عند حشائشِ جسمكِ
آكلُ عشبَ الساقِ
وعشبَ الفخذِ
وأشربُ من هَاوية الصدر
وأرقد عند الشفةَ السفلَى
منتشياً
بردانَ
ألفّف جسمى بالورق البرّىّ
ضلوعى تسعى مثل النملِ
فأهتف بالأسماء جميعاً
نونٌ
ألفٌ
راءٌ
ياءٌ
ميمٌ
ألفٌ
نونٌ
أعدو نحو الزغبِ الناضجِ فى الأركانْ
أرشف منه الحب
ويرشفنى النسيانْ

الوردة

مائلة فوق ذراعى
ومماثلة لى
الحوريّات على الأغصان
وكهفُ الجنيّات على الرقَبهْ
وشرورُ الناس جَميعاً
راكعةٌ
عند القدمينْ
هل ندخلُ
هذا الديرَ الآهلَ بالسكّانِ

Defeat

I vanquish my untamed creatures
wear out the hide of my horse
liberate my gazelles
then pass through the valleys.
I vanquish the heart's arteries
and rejoice in all names alike
pause like a rabbit at the grass of your body
eat at the grass of the leg
and the grass of the thigh
I sip at the valley of the breasts
recline on the lower lip
ecstatic
cold
I wrap myself in wild leaves
my ribs teaming like ants
I recite all names alike
N
A
R
I
M
A
N
I rush towards that fluff overflowing in corners
take a sip of love
and am given a sip of forgetfulness.

The Flower

Leaning on my arm
and resembling me
the nymphs on the tree branches
and the *djin* 's caves on the neck
and all the evils of people
prostrate
at the feet.
Are we to enter
this monastery inhabited by many

أنتظر الرحم الواضح مثل الأرضْ
أنتظر دخولي تحت علامته
وخيولي تلهثُ
خلف أراجيح الأطفالْ
هذا الجسد الطافح بالأجساد المختفيهْ
ينسلُّ إلى أوراقي
ويذكرُها بالينبوعْ
ويبلُّ الجذعَ
يبل مساحة ما بين الكتفينْ
ويصبح حين يمسُّ القلبَ
فراشاً
أبيض
ممتلئاً
بالجوعْ
وإذا ما طار إلى أعتاب البابِ
توقّف
واسترخى
وأدام الحزنَ
وأصبح أيقونهْ
تنتظر نشيداً أمميًا

زعم

من قال الله أتى من ضلفة نافذتي
من قال الله أطلَّ عليَّ
وأعطى جسمي الاسترخاءَ
وأعطى الناسَ القصصَ
الغامضةَ
ووهجَ الأحلامِ
وأوشك أن يعطيهم شيئاً آخرَ
غير المنِّ
وغير السلوى .
من قال بأن الله تفضَّلَ بالبركاتِ
على الناسِ
وبالفيضِ على قلبي
فانشقَّ إلى نصفين
وصارت ناريمان الثمرهْ

awaiting the womb as clear as the earth
awaiting my entry under its sign
    my horses pant
        behind the children's swings.
This body overflowing with unseen bodies
slips into my pages
    reminds them of the water source
wets the stump
wets that region between the shoulders
and touching the heart, becomes
    a butterfly
    white
    full
    of hunger,
reaching the mossy threshold
stops
    grows lax
        continues the sorrowing
            transfigured: an icon
                that awaits an international anthem.

Claim

Who said God came in through my window,
that He glanced at me
    instilled my body with comfort
  bestowed tales of mystery
    upon people
  inflamed their dreams
that He was about to give them something
    other than *manna*
    and *dew*.
Who said that God has bestowed his blessings
    on people
    has inundated my heart
    splitting it in two-
Nariman its fruit.

فيفتح باباً
صوب خيامِ البدوِ
يمسُّ النافذةَ الخلفية
يبحث عن رائحةٍ تجهشُ فوق ذراعِ الماضى
تحت الإبطِ
وتحت زهورَ العانة
ترسم فوق البر غزالاً برياً
فى البحرِ غزالاً بحرياً
وتكوّمُ فى الصحراءِ عواميد الأحزانْ
هذا الحبُّ
وهذى الكلمات المنسيّةْ
تتأخر حين أرى أجساد نسائك
أنت تقصُّ عليَّ تباريح الألوانْ
وتقصُّ عليَّ أوائلها
الرحم كبير مثل الأرض
الرحم مساحة أغراب تتحاذى
وأنا أتجه إلى أشجارٍ
لا تتوقّف فوق مساكنها
أسرارُ الماء
وتوقيتاتَ الريحْ
أمسكُ فرعاً من وطنٍ مغلوب
أسأل بعض العرّافين عن الأمشّاجِ
فتنقصف الأغصانْ
جسدٌ
يدخلُ
فى
جسدٍ
يتوالدُ هذا الرحم الواضح مثل الأرضِ
يصير مساحة أغرابٍ أخرى تتحاذى
والناس هنا يمشون على الأعشابْ
الناس هنا يُقصون الله
عن الحجرات الدافئة المسكونهْ
الناس هنا
أوردةٌ
تطفو ساعة يَعْلَقُ فيها اليشمكُ
والجنىُّ
وبارجة النسيانْ
تخبو
ساعة يمسكها الأحبابْ
وأنا مرمىٌّ مثلك عند البابْ

throws open a door
unto Bedouin tents
gropes the back window
to capture a scent that sobs over the arm of the past
under the armpit
and below the pubic blossom
a scent that would paint a wild gazelle on land
and in the sea a marine gazelle
piling pillars of sorrow in the desert.
This is love
and these: the forgotten words
that tarry when I behold the bodies of your women,
you narrate the agonies of colors...
their blossomings
the womb as vast as the earth
the womb, a space where strangers cross each other
and I move towards trees
whose haunts retain none
of the secrets of the water
and the timing of the winds.
I take hold of a branch of a vanquished country
and question the oracles on the seed of creation
so the branches split.
Body
Enters
Body
This womb as clear as the earth procreates
becoming yet another space where strangers cross each other.
People here tread on weeds.
People here ward God away
from the warm inhabited rooms.
People here:
arteries
inundating when clasped by *yashmaks*,
the *djins*
and the barge of forgetfulness-
eluding
the grasp of loved ones.
And like you, I lie abandoned at the door

عن "ناريمان" عدلى رزق الله*

عبد المنعم رمضـــان

فياخائط العوالمِ خِطْنى

هذا الجسدُ الطافحُ بالأجسادِ المختفيهْ
هذا الجسدُ الأمِّىُّ المخطوفِ
يخالط فى الردهات
العرقَ
وخبزَ الربِّ
ويخلط بين الكهف
ورائحةِ الخيطانْ
لم يبقَ لديهِ
سوى أن ينظر عبر غبارِ الروحِ
وأن يتلصّصَ
يبحث عن أيامٍ أولى
يرث الساحلَ
والمحرابَ
ويألف أن يمضى مرشوماً بالصلبانْ
لم يبقَ لديه
سوى أن يرث العالَم
يكفى أن يتنفّسَ
هل أستيقظ حين يكون بقربى
أنظر حولى لا أجد الأشياءَ على هيأتها
فأفرّ إلى ناحيتى
قلبى يصبح ماءً عذباً
يتزف من جرتىَ المكسورةِ
يهتاج إذا ذكّره البحرُ
بأنى أطمح لو أتغنّى
لو أصبحتُ وحيداً
صار العالم جرحاً
وأنا السيّدُ .
هذا الجسدُ الغامضُ
حين تكلّمه يتفتّت
حينَ تمرّ عليه يمرّ عليك
وحين تحاصره بالنظرياتِ الطبقيةِ
تلتفُّ عليه الخوذُ الخوصُ
وبعض الفلاّحات المنكفئات لدى أقدامِ النهرِ

* رؤية من خلال لوحات الفنان المعروف عدلى رزق الله .

On Adly Rizkallah's *Nariman* *

Abdul Mun^c^im Ramadan
Translated by Hala Halim

Oh Weaver of the Worlds Weave Me

This body overflowing with unseen bodies
This body, pale and unknowing,
blends in the corridors
sweat
with the bread of God
and merges the cave
with the odour of the walls
All that remains for it
is but to steal a glance across the dust of the soul
in search of those first days
inheriting the shore
and the *mihrab* ,
knowing how to bear the sign of the cross
All that remains for it
is but to inherit the world
suffice it to breathe.
Do I awake when he is close to me?
I look around me, things are not the same.
Thus I flee inwards
my heart turns to pure water
bleeds through my broken pitcher
grows turbulent as the sea reminds it
that I yearn to chant-
if left alone.
And the world has become a wound
and I the master.
This mysterious body
disintegrates if you address it
passes by you when you cross its path
and when you besiege it with class theories,
weaves itself in wicker helmets
and some peasant women bent over the foot of the river

* A vision inspired by Adly Rizkallah's watercolors

وفى تكرار منفرجاتها
صعّدت احزاننا
ناورتها بالنور
ووحّدتها بالتكوين
(٤)
يغنى لونك المغسول
حاملا طعم الاوجاع
وفى كفك : المحارة القزحية
تتغنى بالشهادة
ترتمى فى العشق حارا
ونواة اللون فى كفيك
(٥)
تشتعل الحراشيف والنتؤات
والفلك المحبوس يصعد
والمعمار العذرى يصعد
والنخلة الشائكة التى انتصبت على الضلوع
تهنا فى دلالات اعشاشك
ونوافذك التى تتلوى
عرفنا غضب الخامة
وملكنا ذاكرة اللوحة
(٦)
كانت المكعبات الدائرية تتناهى
عبر اللحم الورقى البضّ
والاعمدة المحتقنة ، والخصب
كانت الحوافر محبوسة فى الصخر
وسلمك اللونى يفضى
إلى سلمك الموسيقى
(٧)
ارم بنا فى برعم الروح العميق
واعدنا للقوقعة
ارم بنا
فى موقع البداهة
وغن :
هذه فرضية العين البريئة
هذه هى العتامة الشفيفة
هذه هى الشهادة:
عنيفة ، خفيفة

And in the repetition of her openings
Our sadness ascended
You maneuvered her with light
And unified her with form

(4)

Your watercolors sing
Bearing the taste of agony
And in your palm: the rainbow oyster
chants the testimony
hurdled into the heat of passion
And the nucleus of color lies in your palm

(5)

Your scales and protrusions are ablaze
While the confined celestial body ascends
the virgin architecture ascends
The spiky palm tree erects on the ribs
We roved around in
the significance of your shacks
and entwining windows.
Now we know the fury of material
And possess the memory of the painting.

(6)

The cubic circles multiply
across the tender flesh of paper,
the congested pillars and fertility.
The hooves were locked in the rocks
And your stairway of colors yields
to your stairway of music

(7)

Throw us into the soul's deepest blossom,
Return us back to the shell,
Throw us
into the whimsical spot
And sing:
This is the vision of the innocent eye
This is the translucent dusk
This is the testimony
Violent, weightless

تخللتني زرقة
واتسع الهواء
وشف جسد الكون ، فصار الكون زهرة
وامرأة
وماء

مقاطع إلى عدلي رزق الله
أمجد ريان

(١)

ها أنذا أتدحرج بين مجازياتك
وها أنت ذا تجرد الصرخة
كي تصبح ومضة
والنور المتخثر:
ينداح
على
سلالمك
التي
تداخلت
كان المنظور الخافت يصعد
بينما أنت ترمي بالإشارة الشاهقة
وتفتحك الشجني

(٢)

خط الوميض رتب الأشياء
ووردتك تقوم على تكسّر السماوات
تخمر الصخر المعجن
تصعد في الفولكلور
لتبدأ النطق الكثيف
منحنيا في بؤرة الطفولة
وفي محنة الغناء

(٣)

عندما ارتفعت المرأة في
مسطّحك العميق
فتّقت ضلعها الكلي
جرّدت لها بيت الحزن

Blue permeated within me
The air expanded
Around me the universal body thinned
Making the universe a flower
A woman
And water

Stanzas to the Apparent White
Amgad Rayan
Translated by Maggie Awadalla

(1)

Here I am rolling between your metaphors
Where you have stripped the voice
                    to become a sparkle,
a clot of light
that spreads
     on
       your
         entwined
               stairway,
The subtle perspective ascends
While you throw open with your lofty gestures
Your grieving exposures

(2)

A flashing line sets up order,
Your flower exists by the
refraction of the heavens,
The leavening of the kneaded rocks.
It rises through folklore
Starting the dense utterance
Leaning towards the well of childhood
And in the crisis of song.

(3)

When the woman surfaced
                    on your deep canvas
You ripped open her entire side
Carved out for her a verse of sadness

كيف تؤولين هذا الكنز ؟
كيف تكورين روحي في ظلال لم تقف على حدود اللون ؟
فيهرب الطائر من اصابعي
ثم يعود دون أن اراه للاحجار
أيتها الانثى التي تدخل لحم النار

مكعبات في خريف الضوء
محارة مشقوقة
وجرة
وحجر
ومخمل
وفجر

كأن سائلا يصير في الجموح رؤيا
ووجعا يصير فخارا
وفخارا يصير كوكبا

أيتها الصبارة التي تغيب تحت حافر الجواد
لا أحب بهجه الانثى
ولا أحب حزنها
ولا أرى في زمن الانثى سوى امتزاج لونيها
وشهوة اكتنازها النائي بلا شئ
وكل شئ

أنا حرير اللون . . هذه شهادتي للجمر
وهذه شهادتي للطين
وللنباتات التي وشت بسرها إلى
وللمصابيح ، واللأصداف

أنا حرير اللون . . هذا الرمل موعدي
وهذا الغسق المكتون مولدي
وهذا الخوص
والنبيذ والفراء
كيف تؤولين هذا الكنز ؟
أيتها البرديه المفتوحه الجناح ؟

How can you interpret such a treasure ?
How can you encircle my soul in shades
that do not end at the borders of color ?
Where the bird escapes between my fingers
Then it returns without my seeing it to the stones
Oh woman who enters the flesh of fire

Cubes in the autumn of light
A cleaved oyster
a pitcher
a stone
velvet
and dawn

As if liquid, in a whim, becomes a vision
And pain turns into clay
And clay becomes a star

Oh you cactus that hides under the horse's hoof
I do not like the joy of woman
Nor her melancholy
And I don't see in the time of woman
But the merging of her two colors
And the distant lust of owning her to no avail
Yet fully

I am silk in color .. this is my testimony to the embers
And this is my testimony to the earth
And to the plants that whispered their secret to me
And to the lamps and shells

I am silk in color ..this sand is my destiny
this internal sunset is my birth
And this wicker
The wine
The fur
How can you interpret such a treasure ?
You opened winged papyrus

نور وعى مدبر ، معمارىٌّ التكوين ، ماثل الوجود فى غير مكان ، فى غير زمان .
(١٩٨٩/٥/٢٦)

مائيات عدلى رزق الله
وليد منير

تخللتنى زرقة
واتسع الهواء
وشف حولى جسد الكون، فصار الكون زهرة
وامرأة
وماء

أيتها الانوثة المغلولة الصدى
أيتها النار التى تدخل لحم النور
كيف تؤولين هذا الكنز ؟
وكيف تسبحين بى نحو فضاء داخلى ؟
يتحدى خارجى
كيف تخامريننى
فتعتريننى رعشة
ويستقر فى دمى هذا الأسى البعيد
الخمر
واللوتس
والضياء؟

هذا المدى اسطورة
ونخلةسماؤها
لكنها خفية
تروغ خلف الابيض الشفاف
والبنفسجى المرسل الخاطر
والوردى ذى الحنين
كل شميم نغم
وكل ملمس ندى
وكل دهشة رحم

beloved: the feverish incense of a rite of the body: savage colouration, dough in ferment, bathed in deliberation's light: conception architectural: coming to be in no Place. In no Time.

The Watercolors of Adly Rizkallah

Walid Munir
Translated by Maggie Awadalla

Blue permeated within me
The air expanded
Around me the universal body thinned
Making the universe a flower
A woman
And water

Oh shackled echo of womanhood
Oh fire that inhabits the luminary flesh
How can you interpret such a treasure ?
How can you carry me towards the internal space ?
That challenges the external
How can you be so evocative,
That I tremble
a distant grief settles in my blood
Wine
The lotus
And the light ?

This space is legendary
The palm tree is its sky
But it is invisible
Hiding behind the transparent white,
the serene purple,
the nostalgic pink.
Every breath a melody,
Every touch dew
And every surprise a womb

موجك الرقراق قد تجمد فى حناياى ، فى مدّه وجزْره ، قد غرس أنيابه فى طينة كهوف القلب الزرقاء .

عجينةٌ جَسَدانية وثيرة أغوص فى أغوارها ولا أمس ملاستها بأدنى كشط، جرحك برئٌ مع تقطُّر نقطةِ دمٍ واحدةٍ مهما كانت مثنّاة إلى غير نهاية .

براكين سؤالى عن جسديةِ الكينونة ، عن كينونة الجسد ، صَبَوات وجدٍ مدفونة وباسقة فى عَنَان السماء ، وعذابات لا تَهِن ولا تبلى .

صَبأْر السحاب الناعم نزعت عنه أشواكه ، وسَلّست منه العساليج ، يسوده السنّى . والشساعة الفسيحة لؤلؤيةٌ أحياناً ، دُرّيّةُ السُطوح .
الجسد النسوىّ قد شفّ حتى استحال إلى ضوءٍ وسماء .
رومانسيةٌ صارمة .
صروح الأوثان الخام تبتهل إلى الانسانىّ البحت فى دخيلتنا وفى دخيلتها معاً ، وهى الآلهة الخرساء الماثلة فى غير مكان .
الأعمدة السلّتيةُ المغروسة فى غير زمن .
الأبيض الداكن - أو الناصع - تنشقّ عنه كِبدٌ حَرّى قائمةٌ تنهشها ، بلا توقّف ، صقور الساقين الأملودين المرفوعتين .

والقتامة غَبَش غسقىّ فى مساء دائم ونقى فيه صحو العالم الأشهب الشفاف .

للصخر أثداء قائمة الحَلَمات تبضّ بلبن النعمة المحجوز ، ثمار التمر مترعة ، أعمدة مائلة مكتنزة بعصارة البَذَخ المنتصب ، ومَنِىٌّ الفرح قاتِم الاحمرار .

السطوح البضة مرمرية مدوّرة التعاريج ، وياقوتية صفراء . السطوح المربدّة الصهباء ، والياقوتية الصفراء الصرَاح ، حنينٌ طَهُور ومَشُوب .

مراودة عشق لونيةٌ لأنوثة العالم ، لاتنتهى .

صقر - عنقاء - فخذ هيكلية عمود العالم المقسوم الملتئم - زرقاء كامدة رمادية صهباء مكتومة أو شفافة اللحم ، مزدهرة شرسة وكظيم .

نشيد كون إلى رامة الصرحيّة ، كاملة الأنثوية ، صوفيّة الشبَق .

نشيد لون وتشكيل إلى عائشة الفراشة المحلقة الراسخة الجناحين .

نشيد اللون والكون ، موسيقيةٌ عارمة ولحميةٌ ، عارفة ومحترقة الروح ، مرفوعة إلى المرأة المحبوبة ، فى حمّى بَخور طَقْسٍ جسدىّ ، حوشىٌّ التلوين ، محتشدَ العجين ، وفى

Your sparkling wave in all its ebb and flood has frozen in my heart: fangs sinking into my heart, into the blue caverns of my heart's clay

Submerging in the hollows, the snug dough of the body: a smoothness I palpate without the merest graze: your wound is innocent, though a sole drop of blood may trickle: though it be doubled and doubled for ever

Volcanoes, my questionings about the carnality of being, the Being of the body: they are Passion's own accesses, buried deep and towering to the clouds: they are torments unflagging, unabating

Cacti of clouds, spines drawn, tender sprigs tamed under the reign of light: a vast expanse, a pearly sheen

Female body fined and fined away to light and sky

Stern Romanticism

Rude castles of the idols beseech the human within us, within them: they are dumb gods: they appear in no Place

Dolmens implanted in no Time

A white dull or brilliant, revealed in flesh cleaved open: liver florid and choleric, pecked to shreds by the eagles of raised and tender thighs

And the darkness a twilight dawn in a lasting limpid eve: the world's serenity therein, a translucent grey

The rock has breasts, the nipples turgid, trickling the pent milk of Bliss: brimming fruit of dates, canted columns charged with sap of luxury upstanding, joy's vermilion semen

Marmoreal and tender planes, rounded sinuosities, topaz yellow, red as clay: and the topaz a pure, a longing yellow, clear and sullied

Love's seductions speak to the woman-world in colours: they are without end

Falcon - phoenix - colossal thigh, sundered and welded column of the world: a hidden blue, an iron, terra-cotta blue: or else flesh transparent, flourishing, ferocious, suppressed

Hymn of the cosmos to Rama the monumental, the woman in perfection, priestess of carnal mystical desire

Hymn of colour and form to A'isha the butterfly, hovering on solid wings

Hymn to colour and cosmos, a music a tempest incarnate: a spirit in gnosis consumed by fire: a song lifted to the woman

تأويل ثان
إلى عدلي رزق الله ، مَرة ثانية .
إدوار الخـــــراط

مادة الأنثوية الملتبسة صخر رمادي وأرجوانيّ ونشوة محتقنة .

مادة الكون ، ممزّقةً ومبعثرةً ، يضمها حضنُ قانون التكوين الوثيق.

بللورية الأشواق ايقاعُ الكريستال احتدامُ الشهوية .
أوراق مخضرةٌ ملتفة تحمى قلب التقديس الحريز المنتهَك معاً .

فلّذ الفيروز واللازورد ، ذائبة ناعمة ، وحوشية ، صافية وعكرة ، تقذف بها عرامةٌ كونية ، وهَى مع ذلك لا تكفّ عن فورانها العضوى المضطرم .

أشلاء الحجر المسكوبة فى فيض حنينٍ قديم ، بل عريق .

كرة الاشتعال المنبعجة مقطوعة - وقاطعة - دكنتها مشعة ، وأبضاعها معربدةُ الجموح ، فى وثاقة أعنتها المحكومةِ الانطلاق .

تفتقات الرخام المزدهر النضر نعومته منيعة لاتُنال ، طريٌ يلمّ أحراش الرحم الخفيةً ، محدِقٌ ومحاصَر .

شق الافخاذ المخروطية فضيحة البراءة الأولية ، موسيقية المعمار الراسخة .

القالب القضيبيّ الغامض حضوره ضارب فى تجليات الأنوثة الشهيدة ، عمود هائل وعنيد أمام طغمتها الطاغية .

ألسنة اللهب المكنونة تلعق حَجَر الكهوف الرمادية المربدّة الصُهْبة .

وحمرة الاحشاء الحميمة ، محتقنةٌ أو وردية ، تجاورِ خضرة الطحالب القاتمة أو دمْنة الحمأة العشبية ، فى حوارٍ سرّى .

غدائرك الدائرية محبة عذبة جافية وشهباء وصلبة القوام ، قُببٌ فلكية مبتورة الاوتار.
وتقاسيم مُحيُاك نَعُمَتْها أيدى الشهوات والأشواق المحبَطة والمتحققة معاً ، فينوس "وَانْداليّة" بدائية ممسوحة التقاطيع ، وجهها يملأ جسدى ، بطن بيرسيفون الخفىّ .

Second Interpretation
To Adly Rizkallah, once again
Edwar al-Kharrat
Translated by Francis Liardet

Intricate stuff of womanhood: grey-purple rock: a flushed intoxication

Stuff of the world, rent and strewn, snug in the bosom of the Canon of Creation

Quartz of passions: crystal pulse: carnal paroxysm

Inmost consecrations, shielded by tangled green, hallowed and defiled

Turquoise, lapis lazuli dismembered, melting, savage: limpid and roiled, hurled out by cosmic tantrums: and, blazing in them still, their organic ebullience:

Stumps of rock, spilt into the yearning flood, and the flood is old: it is ancient

Bulbous, incandescent globe, cut - and cutting: a radiant darkness, buds of flesh in pent-up frenzy, hard-driven, held in check

Marble in bloom, blossoming, rent and rent again: smooth and impregnable fastness soft to rim the hidden thickets of the womb: bounding and bounded

Parting of conical thighs: the scandal of their primal innocence! The music of their long-founded architecture!

Vague form of the phallus, a presence moving through the Epiphanies of martyred womanhood: vast and obdurate before her cruel tyranny

Concealed tongues of flame lick the rock of ashen, gloomy, earthy caverns

A heated, mesenteric red, encrimsoned, roseate, flanking the dull seaweed green, the sod of vegetable mire: it is a secret discourse

Your ringlets a grey solidity, rough sweet affection: celestial domes with truncated strings

And the lineaments of your visage, smoothed by the hands of passions, desires thwarted and consummated at once: Venus of Willendoif her features rubbed away: her face fills my body: the belly of unseen Persephone

وكيف يمكن أن يصبح بلور الشفتين ناراً زرقاء لا انطفاء لها ولا تُحتمل وقدتها ؟

نافورات السماء الخريفية ينطبق عليها فم عنيد .

والأسى عصافير مقصوصة الجناح .
لحم الغضب المرتاح على صخر العنق الناعم ، شفتان تحملان موت العالم .

طيات الجسم الصخرى تفاحة ليمونة قوقعة مشقوقة يبزغ من شقها نَبْتُ الخصوبة الزغبُ الخوص عمودُ اللوتس والنخيل .

مدفأة الرحم المكنونة بَذَخُ الداخل البلورى .

عظام سائلة بركانية لحمم انبثاق الأصفر الكمونى الفتاح فى قلب الزرقة الرخامية الكابية قضبان وأنابيب وأسوار مكسورة على سماء غاضبة أشواك الصبار حنان القبلة غير التامة أبداً .
القرد الإلهى القديم تعويذة فيروزية عاقلة فى قلب الجمُوح .

دخول السماء البيضاء المحترقة فى قلب لحم الجسد عبر الزجاج المنير اللامع طعنة نور طعنة لحمٍ جوهرة مكسورة فى مخالب مشرعة هى نفسها أوراق الورد المخملية.

ركن الجسد سائل وقوامه متخثر.
أما الوجه الأنثوى المتشظىٍّ داخل رِحَمِه داخل عباءته النباتية فهو أيضاً نخلة بنفسجية كعباد الشمس .

وموج البحر قد تجمد فى بلورات الرمل تحت قدمى امرأةٍ نخلةٍ تقف على سماء آسنة.
احتضان الأشباح (التى تحولت نوراً) لشجرة العذاب .
عداونية اللحم صرختة فى وجه القهر .
تسبيح للخصوبة والأنوثة وانكشاف البؤرة بلا مناعة هو التحدى النهائى .

هللويا للجسد ، هللويا للسماء فى الجسد .

(١٩٨٦/١١/١٧)

And the lips' crystal become blue inextinguishable fire, unbearable fire ?

Founts of the autumnal sky, stopped up by a stubborn mouth

And grief-small birds with clipped wings

Flesh of rage at rest upon the smooth stone of the neck: lips bearing the death of the world

Body-folds of stone an apple, a lemon, a spiral shell split open: springing from the cleft the green, the down of palm-leaves, stem of lotus and palm

And within the inmost stove of the womb, splendour of the crystal interior

Bones deliquesce into lava: an uprush of yellow, of pale cinnamon in the heart of the dim marbled blue: bars and pipes and rails, shattered across an angry sky: cactus spines: the tenderness of an ever-unfinished kiss

The ape is ancient and god-like, a turquoise amulet, sapient in the tempest's heart

Passage of white-hot sky over brilliant glass into body's flesh: a stab of light, a stab of flesh, a gemstone shattered in talons: and this itself the velvet of rose-petals!

The body's matter liquefies: substance insipissated

Within womb within vegetal mantle a shivered female face: a palm-tree, violent as a sunflower

The waves of the sea, freezing to a quartzy sand under the feet of a woman, a palm tree standing on a brackish sky

Spectres -- turned to light -- embrace the tree of agony

Flesh's aggressions -- flesh's scream in the face of the yoke

Hymn to fertility, to all that is female , to the revelation of the nucleus vulnerable: the ultimate challenge

Glory be to the body: glory be to Heaven in the body

تأويل أول إلى عدلي رزق الله

إدوار الخـــراط

في النقطة الحرجة التي يتـفتق فيـها الغسق عن الغـسق انطلقت أنقب عن بوارقك والاسكندرية في عُنُقي .

حَدَّقتْ إليّ وأحدقتْ بي العيون الرحميّة ، وخفقت أجنحة الطيور الصخرية .

تدق جدرانُ قلبي التي ضُربت نطاقاً حول سماء بيضاء لا أفق لها ، شفافيتها عميقة البياض محاريّة ، جفّت عنها آباد من البحار العتيقة .

ذيل الطاووس هو أيضاً شعلةُ قوقعة ، وهلاميةُ . السمكةِ الحمراء هي شفاه زرقاء بنفسجية تفترٌ في ابتسامة الموت شَبَقاً .
أمـا وَرَق الأرحام المتأججة بوهج مشقوق فهو ارتعاشات وردة ندية مبلولة بمنيِّ فَجْرِها . الطير المُكبَّل في عضويته يشق بيضة الكون الحجرية .

أشعة السماء خضراء أشواكُ على حراشيف الندى المكتنز بإمكانيات لا منتهية ، تتوغل حتى الحشفة الصفراء الخضراء بين فخذين نورانيتين شمعة متواضعة وفخور معاً بين لدونتين ، هي قبة الكون .

نور يثجّ من قلب رغبةٍ جيولوجية .
جنين الجسد متكور مضموم داخل مكعب المنشور الضوئي القزّحي بكل قسوته المدببة.
اكتنان الالتحام في النار المائية بين قبضة الأصابع التي يتسرب منها رملُ جسدٍ لا يمكن أن يتفتت .
كيف يمكن أن تتحول فلذ الأجساد إلى شرائح من رؤيا المعمدانيّ ؟

Appendix I

First Interpretation To Adly Rizkallah

Edwar al-Kharrat

Translated by Francis Liardet

There at the strait pass, where dusk is rent out of dusk, I began my quest for your far-off gleam: and Alexandria was hung at my neck

I was fixed and surrounded, by womb-like eyes and the flailing of the wings of stone birds

They pound, the walls of my heart, outflung to girdle a white and boundless sky: a diaphanous deep, a nacreous white: the drained eternities of ancient seas

Peacock tail and flare of spiral shell: the red fish is gelid, mauve lips agape in a rictus of lust

Foliage of wombs ablaze with cloven fire: a dewy bud aquiver, damp with the spilled seed of its dawning: the bird, shackled in its body, cracks open the stony egg of the world

Green celestial beams, thorn on the scales of a bosom loaded with numberless futures: the deep within, the yellow-green phallus is caught in their light, the candle humble and proud between smooth and smooth of luminous thighs: and this is the dome of the cosmos

Light, streaming from the heart of a geological desire

An embryo curled, contained in a cubic prism of light: the light of the spectrum, a hard angularity

Close-kept ingathering, clasped in watery fire -- where the sand sifts through the curled fingers -- the body indivisible

How can they turn like this, these sundered parts, to slivers of the Apocalypse ?

ديمومة

حسن طلب

زَمنٌ يَتخلّقُ في عينيْكِ
وتارِيخٌ يترا ءَى

زَمنٌ كالحُلمِ أضاءَ
وتجسَّدَ في حِنْطةِ عينيْكِ :
عَقيقاً
وَأقانيمَ
وقاءَ

زَمنٌ فى عينيكِ تراءَى
وارْتدَّ إلى عينيَّ :
رُموزاً رزقاءَ
وأشياءَ
فَكأنْ قد فى أزلٍ كانَ
كأنْ قدْ من أبدٍ جاءَ

وكَأنْ قد شَرِبتْ عيناكِ من النِّيلِ :
طُقوساً
وأساطيرَ
وأسْماءَ

Perpetuity
Hasan Tilib

In your eyes Times unfold,
The story of life is told.
A gleam
As in a dream
Assumes in your wheat-coloured eyes
Shapes in carnelian,
The Trinity
And the blessed stream.

Times in your eyes unfold,
Reflecting to my view
Symbols in blue
And things in gold.
No start, no end
Sempiternal, incessant.

By the waters of the Nile reborn
Your eyes seem
All myths, rites and many names
To redeem.

من علمها هذا الأدب الجم فجاءت
طائعة بين نيويك
هل ضللها الهدهد وهو الجنرال
السابق في جيش سليمان
أم قلبها في الزيت رئيس مدني
يلزمك الكأس العاشر
أوتترك طاولة البار
وتدخل دائرة المحظور

Docile, they fall an easy prey
Into your canine teeth;
Who's taught them so?
Were they misled by General Hoopoe
Who served under Solomon?
Or were they fried in oil
By a civilian chief?
You need yet one more drink
Or better leave your beer
To enter the forbidden sphere.

٣١ ديسمبر
أحمد طه

هكذا
يتجول المصريون كما تتجول أفراس
الماء
جنب مقابرهم
ينسون بلادا خلف النهر
فيقتربون
ويقتربون
لاهم أفراس تنطلق بقلب
الصحراء
ولاهم أسماك تفتح بابا للبحر
وأبوابا للنسيان
فلماذا تحمل في الغربة خرجا
من أطلال
تتصعلك في العالم منفردا
تبحث عن شارع يشبه شبرا
ومقاه تشبه مقهى البستان
تدخل بارا تدعوه المخزن
وتحادث أجسادا من خزف
ووجوها تشبه أضرحة
يعلوها الشمع
وتكسوها الألوان
ها أنت تحدثهم نثرا
فتضيع معالمك الأولى
تسألك الساق البنية
فتمد الطرف بعيدا
وتشير إلى بار الأوبرا
وتمدد رجليك فتلمس قاعدة
التمثال
تشرب كأسين مع الفول النابت
تقبض جسد العصفور بنابيك
فتسمع صوصوة
وتفكر كيف تحط عصافير
العالم في بارات الأوبرا

31 December
Ahmad Taha

How like a hippo
The Egyptian is
Wandering close to his grave
Mindless of lands behind the stream
Drawing closer
And closer.
How unlike stallions that dart
Through the desert heart
Or creatures of the open sea
That thrive on forgetfulness.
In foreign lands,
Why carry ruins in your hands,
Provisions for the lonely days?
Why roam the world alone
Seeking a hometown street,
A familiar Cairene café
Or a barroom nicknamed "depot"?
There where you speak
To porcelain bodies
And faces that gaze like tombs,
Veiled in wax and paint.
You talk in prose
Losing an essential trait.
And when your burnt limb wonders,
You look so far away
To the barroom on Opera Square,
Stretching your legs to touch
The pedestal.
You have two drinks
With customary beans,
Sinking your teeth into
The bird's flesh,
Hearing a wailful screech.
You think: how come
The world's fowl
Have all so politely landed
At the barrooms on Opera Square?

فهل أذنى سدّها البردُ ،
أم صرت أهذى
أُخطط فى دفتر الريحِ
أرسم لاماً كعُكّازةٍ . . .
ألفاً كالجدارِ
لماذا يحاصرنى وجهُها ؟
ولماذا تظل القواديسُ صاعدة بالمياه التى انفرطتْ
من أصابعها

Tearing up the darkness.
Have my ears grown deaf in the cold
Or am I raving,
Writing on the wind
L is like a crutch
And A is like a wall.*
Why am I haunted by her face?
Why do the water-wheels seem to scoop up
Only the waters that leaked through her fingers?

---

* In Arabic the letter *Lam* corresponds to "L" in English and *Alif* to "A", and together they form the word *la* which means "no" (translator's note).

ضاهيتُ صورتها بالتي في الجراب فخبيتُها
وانطلقتُ إلى النهر ذوبتُ وجهي فيه ،
لماذا تظل بلادٌ معلقةً فوق رأسي
مُفَزّعة مقلتي اصطدمت بها في صباح جميلٍ
وتمتمت معتذراً . . .
حين مالت على شبحٍ في مرايا الحقيبةِ ،
سرّتْ ضفائرها
واستغاثت بذاكرة الرملِ
هل أنت يونس . . ؟
ألقت ضفائرها للوراء ،
ابتسمتُ . . .
وشدّت من البحر سنّارةً فارغة

***

ربما تلهث الآن خلف القطارات
أو تتلكأ وهي تفتش في النّمنمات عن الولد المتغرِّب ،
تضحك لّما ترى قرية في الضبابِ
جواميسُها ملكاتٌ
وأطفالها شجرٌ
والرجال محاريث
هل كان بيني وبين شبابيكها لجمةٌ . . ؟
أم إليها تسلّقتُ حبْلَ الكلامِ
انحدرتُ إلى خُضرة في السواحلِ
خاصمتُ جوعي
وألقيت خرْقة صومي ،
قلت يدُ اللّه باسقةٌ . . . . .
والمدنية كومْة لحَم على كتفي
وأنا مثقل بالشوارعِ مستوحِش كالمحيطِ ،
الشتاء يقاسمني الخبزَ
يضحك لما أمدّ يدي للصُّيوف البعيدةِ
أسحب شمساً من الدرْجِ
أو أتلفْلف بامرأة لاتشيخُ ،
هل الغرفة اتّسعتْ . . ؟
كنت أسمع بوْحَ النوافذِ
كَرْكرة العرباتِ
ووَحْوحة الخيلِ
والليلَ حين تمزقه رفْرفاتُ اليمام

Her image matched the picture in my purse,
I greeted her
Then ran to soak my face in the river.
Why do places keep hanging above my head
An eyesore, I ran into her one lovely morning,
Muttered an excuse ...
She bent over a spectre in the little mirror,
Stroked her hair, soliciting
The memory of the sand.
Are you Jonah ...?
She threw her hair back,
Smiling ...
Pulling an empty tackle out of the sea.

***

Now she may be rushing to catch a train
Or loitering among the mosaics
Searching for the emigrant boy
Laughing at the village in the mist
Where buffaloes are queens
Where children are trees
And men are ploughs.
Was there a star between her window and mine ...?
Have I climbed up the rope of words to reach her
Rolled downhill to the green strand
Ignored hunger
Shed off my tattered fast
And said: God's hands tower high.
I bear the city's burden on my shoulders
Yoked by the streets,
Lonely as the ocean
Winter shares my bread
Laughing at my hands which reach out
For the far-off summers,
Pulling a sun out of the drawer,
Wrapping myself up in an ever-youthful girl
Has the room grown wider ...?
I heard the window's disclosure
Carts rattling away
Horses shuddering
Doves fluttering their wings

تُدخِّنُ . . .
أوتغلب الوقتَ بالثرثرة
ربُما – مثل كل الغريبين – تحلم خلف زجاج المقاهى
تُقلِّب أورقها
تستدير إلى ساعة الباب أوكُتَل العابرينَ ،
على شفتيها حطامُ ابتسامٍ
وفى عينيها طائرٌ يتخبَّطُ
هل تذكر النيلَ . . . ؟
كنا نُباغتُه وهو يحلمُ أو يتمطّى على عتبات الفنادق ،
مُنْجذبا للوجوه الطريَّة
مُستملِحا لمعانَ الرخام ،
وكنّا طَويلين
تمشى المدينةُ قُدّامنا كحصاةٍ – نُدَحْرجها ،
بينما نتلفّع بالغيمِ
نضحك لَما يُصادفنا البردُ أو تتلكَّأ قُدّامنا الريحُ
هل ذلك البابُ . . . أم حائط يَتقوَّسُ
للقفل رائحةٌ . . .
وفراغ مضىءٌ
يدى . . سوف تُمسك خيط الهواء المسافر ،
بائعةُ الفُل كانت تُلاحقنا
والْمروريُ أعطى مصَابيحَهُ لون حقلٍ
فسِرنا . . .
دخلنا المدنية
أعطيتُ وجهي لمخطوطةٍ فى الرُخامِ ،
وأعطت لنافورةٍ يدَها .

***

ربُما وقفتْ فى الصباح المراوِغ بينى وبين الرصيف
أو اعتذرت . . . وهى تُسقط أشياءها قُرب ساقىَّ
ثم انحنتْ وانحنيتُ ابتسمتُ لها
وأخرجت عُلبة تَبْغى
وقدّاحتى
وسألت طيوراً مُحلِّقةً فى الدخان عن الوقتِ

Smoking ...
Beating time with words;
Maybe, like a western woman
She sits dreaming behind a window pane
Browsing through her papers in a café,
An eye on the clock at the door
Watching the pedestrian crowds
With a broken smile on her lips
And a staggering bird in her eyes.

Remember the Nile ...?
She asked.
We often caught it dreaming
Or strutting at hotel doorsteps
Attracted to the tender faces
Admiring the marble gloss
And we were both tall
And the city rolled before us like a pebble
While we, wrapped up in the fog,
Scorned the cold and tenacious wind.
Is this the door ... or a warping wall?
The lock smells ...
Emptiness glares
My hand will catch the thread of parting air,
The jasmine girl pursued us
The trafficman switched on the green,
We moved
Into the city
Where I faced inscriptions on marble
And she touched the fountain spout.

***

In the wily morning,
She may have stopped in the space
Between me and the pavement,
Apologized as she dropped something
Near my feet
We both bent down, I smiled
Producing my cigarette pack and lighter,
Asking the birds that hovered in the smoke
About the time of day.

مدونات العاشق

محمد سليمان

رُبما تغسل الآن أقدامها فى مياه مُلوَّنةٍ
ربما تصبُغ الشَّعرَ
تعطيه رائحة المدن السّاحلية
أو تتوقف قُدّام نافذةٍ
لتلُمّ الحروف التى سقطت من غيوم المغنّين ،
ثم تسير إلى فندق وهى تَرْطن
تنتظر الله يلمسها بعصاه ،
فينهمر الزيتُ من ثديها
. . . . . .
ربما كان زورقُها صاعداً فى الشمالِ
فوانيسُها تستريح على الثلجِ
هذا الشتاء بلا سَببٍ شقّق الروحَ ،
دسّ أصابعَهُ فى الجروحِ وقلب أيضا . . .
بلا سبَبٍ عُلبة الوقت
ناولنى لحظةً كنتُ سيِّدَها
مَوْقدُ فى الممرِّ وطاولة . .
كُتُب وسرير
ترابُ
بقايا طعامٍ
ونقرٌ على الباب يُشْبه زقْزقةً
وصباح يمدّ أصابعه من خروم الشبابيك ،
ثم احتدامٌ وحبْوٌ إلى العرشِ
هل أنتِ من مصر . . . ؟
قلتُ لها
بعد أن عشقتْ طائرا من حديد . . .
فمالت على سمَكٍ يتلألأ فى الحَوْضِ
يزهو بألوانه . . .
وبكتْ .

***

رُبما تقعُد الآن مثلى على إبَر الليلِ
تشرب شاياً

The Lover's Chronicle
Muhammad Sulaiman

She may be washing her feet in tinted water
Or dying her hair
With the scent of coastal towns;
Stopping before a window,
She may be gathering the notes that fall
Down from the singers' overcast tunes.
Jabbering, she makes her way to a hotel,
She waits for God's wand to touch her
And oil to pour forth from her breasts.
....
Her boat could be sailing up
Towards the north,
Her lanterns resting on the snow.
Without reason, winter has shattered the soul,
Thrusting its finger into the wound
Fumbling too, for no reason ...
In time's casket
Offering a glimpse of supreme glory
A stove in the corridor
And a table
Bed and books
Dust and crumbs
A tapping on the door like a twitter
With morning poking a finger
Through the window slits
Then agony and perturbation,
A crawling to the throne.
Are you from Egypt ...?
I said to her
Who worshipped a bird of steel ...
She bent over glowing fish in a bowl
Pompous and gaudy,
And then she wept.

***

Like me,
She may be sitting in the bristly night
Drinking tea

طير
محمود نسيم

طير مذاب فى الخضار
اصطفَّ حذو الظل ، واشتمَّ السكون
وشفَّ عن ومض تحدَّر فى خلاء الكون
أطلقته ، فرفَّ فى السماء منسوجا بأزرقها
ولف جسمه بغيمة ،
فرأيته ، وقد غشتنى ظلمة
قد استظلَّ بريشة من الجناح ومسَّ جسمى ،
ثم نثَّ دفقة من الضياء فى عماء العين
هيأته للأفق فامتزجا ،
فكونت امتدادا للفضاء وشهوة للجسم
ونسجت ذاكرة وحلم
فحطَّ فوقهما ، وقطَّر صوته القزحىَّ منتشيا
برغبة الوجود ، نازفا . .
وقد تداخل فى اليدين
أمسكته ،
فصار شكلا للفراغ ،
ومحض لون

(ابريل ١٩٨٥)

Bird

Mahmud Nasim

Steeped in green,
A bird lined up
Against the shade
Silent, serene.
It sent a lightning beam
Flashing through universal space.
I set it free
To mount the sky
It mingled with the blue
Wrapping itself in a cloud.
Obscured by a sudden gloom
I looked,
And there it was
Hiding beneath a plume.
Touching me,
It sent a gleam of brightness
Into my clouded eyes.
And with the sky-line
I saw it blend
And space was without end.
The body blazed with lust;
I weaved a dream, a memory
Where it perched.
Its colourful voice instilled
The praise of life's glory
In an enchanting song.
Fading, withering ...
I held it,
As it merged into my hands
Then it turned
Empty, hollow
A sheer hue.

جنتلمان

عبد المقصود عبد الكريم

حين جاء وحين بارح
كان يحمل نعلين
ويحمل الليل والنهار
كانا طفلين
وكان كمن يبحث عن مقبرةْ
مرَّ
ليس كل ما خلّف حفنة من الرماد
كان كريما
كفأر خلّف بعض الخربشات على الجسدْ
وحصوتين على الكاهل
كفأر وسّع الحفرةَ
ودق مسمارين
ولم يحمل سوى الخلايا التى تساقطتْ
يجلس أول الصحراء
يقرأ
يتزوّد بالرطوبة
كجنتلمان
يعود في منتصف الليل إلى قبره .

(يناير ١٩٩٠)

Selected Experimental Poems

Translated by Salwa Kamel

Gentleman
Abdul Maqsud Abdul Karim

As he came and went,
He carried his shoes
And also the day and the night.
They were both young
While he appeared to be
Searching for his tomb.

He passed by
Leaving behind
Not just a handful of dust:
He was generous
Like a rat which leaves
A body slightly scratched
And on the back
A couple of stones
Like a rat digging a hole
Hammering the nails
Carrying away only
The cells that fell.

At the desert edge he sits
Reading
Keeping cool and wet
Like a gentleman
And at midnight, back to the grave.

اغتيـــال
فريد أبو سعدة

تدلّت قرنفلةُ الشمس وازداد سُمْكُ المساءِ الصموتْ
قرنفلتانِ من الدم مفتوحتانِ
وفى مخلَب الصقرِ
فى لحظة الموتِ
ترتجُ عصفورةٌ
كانت الشمسُ آخر ما رأت العينُ
والموتُ يُمسكُ بالدمعتينِ
فلا تسقطان
تحجَّرتا مثلَ شمسينِ مذعورتينِ
على سمرةٍ موحشة

Assassination

Farid Abu Si^{c}da

The carnation of the sun is dangling, the silent evening is growing thicker
These open carnations of blood
In a hawk's claw
At the moment of death
A sparrow was trembling
The sun was the last thing seen
Death was holding the two tears
So that they may not run down
Petrified, like two frightened suns,
Against a bleak brown colour.

بائعة سجائر ، . .
ترجف تحتِ زكام الضوء
رجل يتبول فى سور حديقة .
يمضى . . . يهذى :
(هذا العالم ذئب
والتاريخ قطيع)

الرايـــة الســـوداء
بهاء چاهين

كل صباح . .
يقف أمام الرايه
فى الخلفية بحر هائج
يقف على الرمل وفى عينيه دموع :
ـ تحيا جمهورية مصر العربية
ـ تحيا جمهورية مصر العربية
ـ تحيا جمهورية مصر العربية .

اســـتهلال
محمد أبو دومة

" اقتربى وانسكبى فى عطش القلب
امتزجى بدمى . .
اختبئى من أعينهم فى عينىّ
ودعينى أبحث عنى فى عينيك
يا همسات الزمن العذب
اقتربى . . .
حتى أعرف سر الحرف الصعب ،
حتى أنسى يوماً من أيام الجدب
فأنا الآن بدأت . . .
فامتزجى بدمى .. أعرف من أنت .."

A girl selling cigarettes
Shivering in the catarrh of the light
A man urinating on a garden fence
Goes away, raving
'This world is a wolf,
History a herd'.

Black Banner
Baha Jahin

Every morning
He stands before the banner.
In the background is a troubled sea
The stands on the sands with tears in his eyes:
'Long live the Arab Republic of Egypt ! '
'Long live the Arab Republic of Egypt ! '
'Long live the Arab Republic of Egypt ! '

Prologue
Muhammad Abu Duma

Come nearer and pour yourself in my thirsty heart
Mix yourself with my blood
Hide from their eyes in mine
Let me look for myself in your eyes
O whispers of sweet time
Come nearer
So that I may learn the secret of the difficult letter
So that I may forget my barren days
For I have just started
Mix yourself with my blood so that I may learn who you are.

الا صمت نام
وتقلقله
نقط الماء السائب

صبـــــــاح
رفعت سلام

يطرقُ البحرُ نافذَتى فى الصَّباحِ المفَاجِىء .
لم أكن ـ بعدُ ـ قَتيلاً .
كُنتُ أشربُ ما تبقَّى ،
أرصُدُ الأشياءَ ،
أَعطيهَا ملامحَهَا الأخِيرة ،
حينَ دقَّ البَحرُ نافذَتى ،
وغادَرَنى :
قَتيلاً .

السندباد والحلم
وليد منير

جواده ـ الريح الذى يقله الى مملكة أخرى . .
بساطه ـ الريح الذى يقله الى مملكة أخرى . .
مصباحه ـ الريح الذى يقله الى مملكة أخرى . .
ونحن لا نرى . . ولا ترى . .
ونحن في مملكة الأرض هنا أسرى . .
قد جعل الليل علي عيوننا غشاوة . .
وجعل الغراب فى آذاننا وقـرا . .

من "مشاهد ١٩٧٩"
جمال القصاص

الشجر المعتم تحبو أثماره
غوغاء الغيم تغسل كفن الأمطار
لمبات الشارع أسكرها البرد

Expect for a silence gone to sleep
Disturbed only
By flowing drops of water.

Morning
Rifᶜat Sallam

The sea knocks on my window in the sudden morning.
I was not, yet, a dead man.
I was drinking what was left
Taking note of things
Endowing them with their final features
When the sea started knocking on my window
Leaving me
A dead man.

Sindbad and the Dream
Walid Munir

His steed - the wind carrying him to another kingdom
His carpet - the wind carrying him to another kingdom
His lantern - the wind carrying him to another kingdom
While we are blind, are blind,
Captives here in the kingdom of earth
Night has blindfolded us
And the raven has deafened us.

From **'Scenes' 1979**
Gamal Al-Qassas

Fruit of the dim trees creep
The mob of clouds washes the shroud of the rain
The street lamps are intoxicated with chill

تهيأت لخطوة
حلمي سالم

إدعها للرقص ،
واشهد يديها على الآلة الحاسبة ،
نَمْ لها فى المسافة التى تفصل الآنَ
آخرَ البحر عن أول الكمين .
هاتهَيأت لخطوةٍ ،
وانبرت على مدخل البناية الشرقى ،
للوداع .
فإدعها للرقص ،
وارحل عن الجزيرة التى تغرق الليلةَ
فى قوارير سهرة الحرس .
استعصت الصورة الشعرية .
ويداها لاتزالان
فوق الجرس .

إشـراقــات
على قنديل

لا تسل عن "على"
فقد دحرجته خيول المساء
إلى آخر القمح والفول
حين تساقط حقل السماء
وأخفى الصغار وهم يصنعون العشاء
تماماً :
يؤدون دور المحبين ، والأنبياء
... ...
مقفلة شرفات الدار
والمصباح غائب
لا أهلا
لا موقد نار
لا فوضى تتجاذب
رحلت أدراج الأسرار
معهم

She is Ready for a Step
Hilmy Salim

Ask her for a dance
Witness her hands on the calculator
Sleep, waiting for her, in the interval separating
    the end of sea from the begining
        of the ambush.
Now she is ready for a step
Has appeared at the entry to the eastern block of flats
To say farewell.
Ask her to a dance
Leave the island sinking tonight
In the bottles of the guards' party.
The poetic image won't come.
Her fingers still
On the doorbell.

Illuminations
ᶜAli Qandil

Ask not about Ali
He has been rolled by evening steeds
To the end of wheat and beans
When the field of the sky collapsed
Concealing the young who were preparing supper
Exactly:
Playing the roles of lovers and prophets
....

Closed are the home's balconies
Absent is the lamp
No family
No hearth
No confusion drawing you this way and that
Drawers of secrets have departed
With them

volume of poems: *The Feud of the Rose* (1983).

Baha' Salah Jahin, is a graduate of Cairo University and the American University in Cairo. After taking a degree in English, he worked briefly as an assistant lecturer at the Faculty of Arts, opting later for journalism. He is currently on the staff of *Al-Ahram*, the most prestigious daily newspaper in the Arab world. His poem "The Dark Banner" comes from his only book of verse *Dancing in the Traffic Jam* (1986), poems in both classical and colloquial Arabic, with an introduction by Muhammed Enani, professor of English Literature at Cairo University.

Muhammad Abu Duma, remarkable for his magnificient rhetoric, was born in Upper Egypt in 1941. A graduate of the University of Cairo in 1963 (where he read Persian andTurkish), he later got a Ph.D. from Hungary. He works for the State Book Organisation and is the author of three books of verse: *Travel in Rivers of Thirst* (1979), *Standing on the Knife's Edge* (1983) and *I Shun Your Company so that I May Travel Through You* (1988).

The last poet to appear here is Farid Abu Si^{c}da, born in Al-Mahala Al-Kubra in Lower Egypt. A professional designer and journalist, he works for a publishing house. His books of verse include: *Travel to the Sources of Rivers* (1985), *A Rose for Al-Tawasin* [Al-Twasin being a mystical treatise by Al-Halaj] (1988) and *The Deer Leaps into Fire* (1989). He has currently in the press three short verse plays, a genre for which he seems to be particularly well equipped.

The above by no means exhausts all the experimental important poets writing in Egypt today. I am not unaware of the merits of other poets whom I have not translated. But a "miniature anthology", such as the present one , cannot do justice to everybody. Yet what follows be just a foretaste of what Egyptian poets have been doing over the past two decades as an incentive to further exploration and a more substantial representation.

Egyptian Poetry Since the Seventies
A Miniature Anthology: Introduction and Translation

Maher Shafiq Farid

Following are eight (mostly very short) poems, or extracts from longer poems, by eight different Egyptian poets, culled from a number of books of verse and periodicals. It may not be inopportune to say a few words about these poets by way of introduction.

Hilmy Salim (born in 1951) is the author of *My Beloved is Steeped in the Blood of the Earth* , *My Corridors* (1977), *Alexandrian is Pain* (1981), *The Mediterranean* (1983), *The Biography of Beirut* (1986), *Al-Baiyya wal-hai* (1989), (roughly, poems ending, or supposed to end, with the rhyme sounds: ح،ب).

Ali Qandil is a young poet whose untimely death in 1975 caused much grief. A posthumous volume is *The Rising Beings of Ali Qandil* .

Rif^c^at Sallam is a poet and a translator, something of a futurist himself, he has rendered Mayakovsky's *A Cloud in Trousers* and a number of poems by other poets into Arabic.

Walid Munir (born in 1957), is the author of a remarkable Rimbeauesque first volume: *The Pastoralist who Took the Plain by Surprise Somewhere between the Erratic Blood and the Impossible Dark* (1984). Later and (to the present writer) less interesting works are: *The Nile Has Grown Green in the Eyes* (1985), and *Poems for the Faraway, Faraway* (1988). A short verse play on the Persian poet and astronomer Omar Al-Khayyam, *House of Stars*, appeared in the literary magazine *Ibda* ^c^ (Creativity), July 1989. He wrote his M.A. thesis on Salah Abdul Saboor and his Ph.D. dissertation on poetic theatre in Egypt . He is on the editorial board of the cultural quarterly *Fusul* (the word could mean both 'Chapters' and 'Seasons').

Gamal Al-Qassas (born in 1950) is a founder-member of the *Idaa* (Illumination) Group of poets, and the author, of one

هذي هي الريح تعقد صرّتها من بعيد على النقع والخيل ،
تأتي إلى شاطىء النهر (بينكما الماءُ والشمسُ)
ما كدتَ تنظر حتى رأيت أميرَ الخيول المغيرة والموتِ
يلبس شكّته ويُخَوِّضُ في النهر نحوك
هل أنت تحلم ؟ !
كان أميرُ الخيول المغيرة والموت مرتعشاً تتفكّكُ
أعضاؤه ويُذَوِّبه الماءُ ، يَجْرُفُه النهرُ
هل أنت تحلم فالشمس طالعةٌ في صراخ المواويل
والنهرُ مختبىءٌ يتكلم تحت سريرك والنومُ بوّابةٌ
تتدفق منها مواريثك الصامتة ؟!

(١٩٧٤/٥/٥)

And far away in the wind, gathering
In a knot both dust and horses,
Reaching the river bank
(With water and sun separating you)
You barely waited a minute
When the leader of the invading horses and death
Appeared
He wore his armour and waded
Through the river to you,
So you dream?
The leader of the invading horses and death
Trembled, with limbs falling apart.
He dissolved in the water
Drifted in the torrent.
Do you dream? The sun is shining
In the ballads screaming
The river is hiding,
Whispering under your bed
And slumber
    In the sluice
Through which your dumb
Inheritance flows.

(١) كتابُك يطلع بين الأظافر واللحم عرساً من
الصرخات وطمياً من الغضب المنتشي بالمياه العميقة ،
يطلع من رجفة الجرح تحت نصال المطر
ويطلع : بَردِيُّهُ زَغَبٌ تتشقّق من تحته صفحةُ الوجه
والنقشُ عصفورةُ الخوف ، والله يسكن في وحشة
البوص ، وجهكَ في نخلة النهر طَلْعُ الكلام ، وطَبْلِيَّةُ العائلة /
مُقَسَّمَةٌ بين أيدي المماليك ، مكتوبةٌ في
حدود الأقاليم ، فاقرأ :
كتابُك في عنق العائلة
تَفَيَّأْه واقرأ تحاياكَ تحت رنين الفؤوس الصديئة ،
تحت مصاهَرَةِ الخوف ، تحت شموس الدم المقبلة
وكَوِّمْ ثريدك في قصعة الشِّعْر . .
وانتظر القارئين

(٢) على الباب تزرع كرْماً تعشّش فيه الرياحُ وتَلْتَمُّ
زقْزقةُ الطير ،
تحفر تحت سرير الرماد المكوَّمِ نهراً وتحلمُ :
هذا هو النهر ينسج أعشابه هَودَجاً
والعرائسُ يطلُعن من خضرة الماء والشمسُ ترمي دنانيرها
أنت تحلم :
مَحْرَمَةُ العرس منقوشةٌ بيمام الدم المتوهج ،

---

1 Your scroll grows between
The flesh and the fingernails
A wedding festival of shriek,
A silk of fury, drunken with the wrath of the deep,
Rising from the tremour of the wound
Under the blades of rain.
Rising: a papyrus of down,
Underneath, the cracks on the face appear,
A tattoo: a bird of fear,
While Allah lives
In the wilderness of reeds,
Your face on the palm tree by the river,
Pollen of words, while the family table
Is divided among the Mamelukes,
Inscribed on the borders of the provinces,
To read:
Your scroll is hung about the family neck,
Live in its shadow, read your greetings
In the ringing of rusty axes,
The wedding of fear, the future
Suns of blood, and keep your meal
In the bowl of verse
Waiting for readers

2 At the doorstep you planted a vinetree
Where the wind nestles,
Where the birds gather their chirps,
Digging, beneath the heaped bed of ashes a river,
And dreaming:
This river is weaving
A litter for riparian grass,
The nymphs emerge from the green water
And the sun, casting his brights coins,
Making you dream:
The shawl of the Bride
Is spotted with the glowing
Palm doves of blood;

جميزةُ الملكوت تسقطُ
أنت في زمن اغتصاب الشعر فاغتصب الولايـ
واغتصبْ لغة العراك ونازلِ العشقَ العصيَّ
وزاحِمِ الميراثَ بالورثة .

قاف : آخرُ العشق وأولُ القتال ،
آخر الغرق وأول القراءة

تاء : طبقٌ للخبز وجَفْنَةٌ للدمع والدم ،
آخرُ السُّحْتِ وأولُ التراب

لام : صرخةٌ معْقوفةٌ وجسدُ امرأة يتَقَبَّضُ
بالشهوة ورشاقة الطيران في الريح
وامتلاء الحمل وتحدِّي الولادة ،
شصٌ عالقٌ في قلب موجة دوَّارة
(هَل أنتَ الصيدُ أم الصيادُ أم أنتَ
صانعُ المسافة بين أقصى الفريسة وأقصى القصاص ؟ !)
كل أرض أَلْزَمْناها طائرها بين شمس الدَمع
وخشونة الأيدي ودهشة الطفولة الوارثة
فاقرأ كتابك . .
هذه الأرضُ شهادةٌ تَتَوَقَّدُ
بالزهر والعشب والسنابل
وتَتَّسع كالوليمة وتعقدُ مناديلَ الخبز على
حوار القاتل والقتيل
طُوِيَت الصحف وجفَّتْ الأقلام . .

The sycamore of the kingdom falls down.
You live in the time of raping poetry:
So take a maundate by force,
And the language of the fray,
Have a duel with powerful love,
And contest the legacy with the inheritors.

K: The last sound in like
And the first in kill;
The last in sink and the first in ken.
I: The round islet is a dish of bread,
A pot for tears and blood,
The last sound in dishonesty
And the first in interred.
LL: A twisted scream, a woman's body
Writhing with lust, the graceful
Flight in the wind, the fullness
Of pregnancy
The challenge of delivery,
A hook stuck in the heart
Of a whirling wave.

(Are you the fish or the angler,
Or the maker of the distance
Between the furthermost prey
And the furthermost revenge?)

Each land has its fate
Bird-like hung about its neck,
Between the sun of tears,
The rough hands,
The surprise of children of inheritance:
'So read thy scroll'
This land is a testimony
Burning with flowers, grass and ears of corn,
Expanding like a feast,
Folding the bread kerchiefs
On the dialogue between the killer and the victim
The papers are folded, signed and sealed.

وأنظرُ :
هذه الأرضُ المقيمةُ في خطاك ،
وهذه سجادةُ الظمأ المشَجَّرَةُ المساحة بالشقوق ،
وأنتَ للفيضان أبوابٌ مفَتَّحةٌ برائحة المياه ،
تفوح من إبطيْكَ رائحة الدَّريسِ ،
بوجهك الشمسُ ابتنتْ أكواخَها ،
قدماك جَوْربت الشقوقُ عليهما جلدَ الذبيحة
هذه الأرض المقيمةُ في خطاك ازَّيَّنَتْ بقناعهاَ السريِّ
(شمسٌ تفتح الساحات أجراناً مكدسةً
وصيفٌ يكنس الكيزانَ ،
شمسٌ للسفاد ولاغتلام الكائنات
ولحظةٌ للموت والميلاد تفتح في
تحاريق البراح شقوقَ شهوتها المقيمةِ بين
محراث الذكورة والمياه .)

وأنتَ : في قدميك تمتلىءُ الشقوقُ بكل مافي الأرض ،
هل يمتدُّ لحمُ الأرض من قدميك أَفْدَنَةً فأفدنةً ؟
أم الأسماءُ والوطنُ المليءُ مكدسٌ بالدمع تَمنحه
خطاك خريطةً فيقيم في جلد الذبيحة والشقوقُ
تفرَّعَتْ من حوله شجراً وأسْيجَةً ؟
وأنتَ الآن تطلع من ثيابي ، أنت تطلع من
رؤى غضبي ، وتطلع حارساً والشمسُ مقلاعٌ ،
وتحت خشونة الزَّعبوطِ وشمُ غزالةٍ بريةٍ . .

And look!
This is the land that exists in your steps,
And this is the carpet of thirst, ripped over,
With the rips making floral designs.
At flood time you're the sluices open,
Swelling of water,
Your armpits smell of hay,
In your face the sun has built its huts,
The cracks on your feet
Form a sock of sheepskin,
And this land surviving in your steps
Is adorned with a secret mask.

(A sun that opens the squares
To congested barns,
And a summer sweeping away the cobs;
A sun for love-making and the lust of all beings;
And a movement for death and birth,
Opening in times of low water
Crevices of desire, extending
The plough of virility and water)

But the crevices in your feet
Are full of all that's in the soil:
Does the flesh of the earth
Extend in your feet, acre after acre?
Or have the names, and the rich homeland
Overburdened with tears,
Been drawn up by your footsteps,
A chart, indicating a counterpart
In the skin of the killed calf,
While the crevices branch out
As trees and hedges about?

You now emerge from my garb,
From the vision of my wrath,
You emerge as a guard,
The sun a catapult,
And undr the rough texture of your clock
A tattoo looks out - - a wild deer - -

هذه رسالةٌ لي ،
هذه الكتاباتُ على الأرض معقودةٌ على سر الخليقة ،
ومطويةٌ لي على وَعْدٍ خاص ،
أتكشّف فيها أبجديةً متشابكةً ملفوفةً
معقودةَ الأطرافِ منقوطةً وغير منقوطة ،
هذا ألفٌ متكسرٌ
وهذه ياءٌ كالمهرة الجامحة
هذه مملكة القراءة ، وتاجي كلمةٌ تسبح
أغصانُها في شجر الأبجدية الذي يبدأ ولاينتهي ،
وأنتَ . . ياكتاب الأرض المنقوشة
من أين أبدأ وأين تنتهي الجملةُ الأولى ؟!
آ . . را . . يا . .
وقبل أن تلتقط خيط الجملة الأولى
تصحو الخليقةُ كلها ،
ويحرث الله أرضه الواسعةَ بأقدام السعي
المبارك وأظلاف الأنعام
و . . سربُ اليمام يختبىء في قميصك المفتوق .

أرسم مجمرةً من الصلصال وأسميها طاقيّةَ الوبر
وأرسم خطوط الطول والعرض على وطنٍ
بمساحة الجسد وأسميها سراويل الدمّور
وكوفيّةَ الزغب المراهق وصُدَيْريّةَ العرسَ المؤجّل ،
وأرسم دراهمَ الكحل والغبطةَ الفسفورية في
زرائب الرياح والبوص وظل الشجر
وأرسم إبريق الجماعة وشايَ الظهيرة وأقراطَ
الخرز الملون وأكتب :
هذه شجرةُ العائلة
وبَركةُ الإقامةِ بين السماء والنهر .

This is a message for me,
These inscriptions on the earth
Spell out the secret of Creation,
And include a special promise for me,
Therein I detect an alphabet,
Intricate, involved, but with no loose ends,
All dots are where they should be,
This is a dancing 'A',
And a ' Z' running like a bolting mare:
This is the kingdom of reading,
My crown is a word whose twigs
Continue to swim in the jungle of the Alphabet,
With a beginning but no end.
As for you, book of the inscribed earth
Where can I begin and where is the end
Of the first sentence?
I s .. s ...... e ..... e.....
Before you have time to pick the thread
Of the first sentence
The whole world will be awake,
And Allah will have his vast land
Under the plough, with blessed industrious feet
And the hooves of animals,
While the covey of palm doves
Hides in your torn shirt.

I paint a brazier of clay
And call it a hat of camel hair,
I draw both longtitudes and latitudes
On the homeland as big as a body
And call them pants of cotton,
A scarf of adolescent down,
A waistcoat of adjourned wedding;
I paint the pennies of kohl,
Of phosphoric ecstasy
In sheds of the wind, of reeds and tree shade.
I paint the community's pot, the noontide tea,
The colour-bead ear-rings, then scribble:
This is the family tree,
The blessing of life between the sky and the river.

فتهبط كالعناقيد المنفرطة
ترى قميصك المفتوق نافذةً على حجرة النوم الأرضية (٢)
وطبقاً من القمح وفتات الخبز ومخدةً من القش وشجرة
فتختبىء في قميصك المفتوق . .
وأنت تكتُمُ الضحكَ كيوم ولَدَت البقرةُ ويوم
تعلمتَ تحسُّسَ المشيمة والبيض الدافىء وتعرفْتَ
على وجه أمك في رائحة الخبز واللبن الرائب ،
وأنت تكتم الضحك واللهفةَ والجزعَ كيوم انتظرتَ
مهرة عاشوراء ونَسَجْتَ من أصوات الريح
وصرير الأبواب وزواج الكائنات مـشاهدَ
للعدل والقيامة
حتى فاجأتك الشمس فطيرةً حمراءَ على مائدة الليل
فخفْتَ أن تصحو الحاكورةُ وتراك متلبِّساً بالحلم
فكنتَ أوّلَ من يخرج لملاقاة العشب المفضَّضِ بالندى
ورائحة الطمي المبلول
وترى ماتركتْ طيورُ الفجر على التراب الرطب من
آثار مخالبها المتشابكة خطوطاً خطوطاً كالشجر والأغصان،
يدق قلبُك بعنف وتتلاحَقُ أنفاسُك بالخوف والغبطة والمطاردة :

By the tapestry of corn,
The mat of plants and springs,
Then fell about
As grapes from a branch loosened.
Your shirt was torn:
A window therein opened
On the ground-floor bedroom, [2]
A dish of wheat, of bread crumbs,
A straw cushion and a tree,
So you hid in your torn shirt.
You suppress your laughter
As you did on the day
The cow delivered her calf,
When you learned to feel the placenta
And the day when first you felt
The warm new-laid eggs,
Recognizing the face of your mother
In the smell of bread
And curdled milk.
You're suppressing laughter, eagerness, and fear,
Just as you had done on the day
You waited for the fairy mare
Said to appear on the tenth day of *Muharram* ,
Weaving from the howling wind,
And the creaky doors and
The marriage of beings, scenes
Of Judgement and the Resurrection.
Till the sun surprised you,
A reddish pie on the night table.
You were afraid lest the alley
Should wake up and catch you in the dream act,
So you were the first to get out
To meet the dew-guilded grass
And the smell of wet mud,
To look at the claw-prints of night birds on the wet soil,
Intricate and tree-like,
Branching and crossing.
Your heart beats fast
You breathe both fear and joy,
Then a breathless chase :

شمس الدمع طالعةٌ وفي فَوْديك نافذةُ
العصافير الأسيرة ، صمتُكَ الدهريُّ خبزُ في
انتظار الآكلين ، خَطاك نقشٌ دائم التجوال
في لحم الكتابة (١)
أنتَ تغتصب الَهيولى زوجةً وتردها مكتوبةً في
مصحف الأرض البراح ،
وأنت في ظلمائها شبحٌ يضيء نوافرَ الجسد
المكدَّس بالفصول ، يضيء تحت دوائر الثديَين
أجران السنابل والمواويلَ المليئةَ بالخيول الخضر ،
يفتح في خشونة عشقها وطناً ومملكةً
لأبناء السبيل وأنت عرشُ النوم في أعضائها . .
لبستْكَ عاريةً وأنت جريتَ في أبهائها متر جِّلاً
وتركتَ في راحاتها شجر الطحين ،
كتبتَ في ورق الزواج تميمةً ممهورةً بالخبز والبركة

كان سربُ اليمام الملون مندهشاً بالشمس
والفراغ المضيء ،
كانت دوائره تتداخل وتكتب وردة وسنبلةً نازفةً
من هدوء الأفق ،
ثم تعلو ، وتكتب تاجاً للملك المساحات الممتدة
تفاجئها أبسطةُ القمح وحصيرةُ الزروع والينابيع

The sun of tears rising,
And in your temples,
The captive birds have nestled;
Your eternal silence
Is the bread waiting to be eaten;
Your steps are an inscription,
Eternally moving,
On the swarthy flesh
Of words.[1]
You have taken primordial matter by force
As a wife,
Then gave her back as words
In the holy writ of unbounded space,
While, in the depth of darkness
You emerge as a phantom light
Brightening up the wayward parts
Of a body compressing all seasons,
Brightening under the breasts' curves
The barns full of corn,
The ballads full of green horses
And establishing in her crude passion
A house and a kingdom for all foundlings,
While you remain the throne of sleep in her limbs.
She wore you when bare,
But you ran in her parlours,
Left in every palm a tree of corn mills,
And included in the marriage papers
A charm signed with bread and blessings.

* * *

The covey of palm doves,
Colourful and sun-surprised,
Whirled in the bright space.
The circles overlapped,
With an inscription, spelling out a rose
And an ear of corn forming on the calm horizon,
Then, ascending, a crown
For the kingdom of extended spaces.
The circles were then surprised

وشم النهر على خرائط الجسد
" الوشم الرابع "
محمد عفيفي مطر

[هل أنتَ تحــلمُ فالشــمسُ طالعةٌ في
صراخ المواويل والنهرُ مختبىء يتكلم تحت
ســريرك والــنومُ بوابةٌ تتــدفق منها
مواريثك الصامتة ؟!]

رأيتك طالعاً ،
ورأيتُ شمس الدمع طالعةً وراء
قميص شَعْرِكَ والظهيرةُ نخلةُ الوشم المدلّى في
فضاء الحلم ، والموّالُ بواباتُ أرضك :
هذه تغريبةُ الخيل الفتية في مراعي
الدهشة الخضراء ، والبحرُ المراهق وردةٌ فتحت
على زبد الغرائز جلوةَ العرس - الخرافة :
هذه فرسٌ مجنحةٌ تهمُّ إلى سرير الأفق ،
هذي كائناتُ الماء جامحةُ الليونة تفتح الجسرَ
المرابطَ هودجاً لتساكُبِ الأجسادِ في الاجساد.

River Tattoos on Bodily Charts
" Fourth Tattoo "
Muhammad Afifi Matar

Translated by Mohammed Enani

[Do you dream? The sun is shining
In the ballads screaming,
The river is hiding,
Whispering under your bed,
And slumber,
Is the sluice
Through which your dumb
Inheritance flows.]

I saw you emerge,
And I saw the sun of tears rising
Behind the garb of your hair,
With noontide erect, a palmtree
Tattooed in air,
A dream space,
With the ballads checked:
Gateways to your land.
Young horses emigrating in a range
Of green wonder,
And an adolescent sea is a rose burgeoning
To instincts foaming,
The fabled bridal glow:
This is a winged mare galloping
To a horizon bed,
These water creatures
With softness embridled
Open the bridges on top of the litter,
Pouring bodies into bodies.

تعبيراً عن العرفان

تشكر **ألف: مجلة البلاغة المقارنة** الشعراء والمجلات ودور النشر للسماح بترجمة ونشر القصائد والبيانات الأدبية التالية (المقدمة بترتيب أبجدى حسب اسم المؤلف الأخير) :

محمد عيد ابراهيم ، " الوقائع ليست ذرائع"، مجلة **مواقف** ، عدد ٥٩-٦٠ ، ص ١٧٥-١٧٩ .

بيانات **إضاءة** : "إضاءة ٧٧ لماذا ؟ " ، مجلة **إضاءة** ، العدد الأول (١٩٧٧) ، ص ١-٤ ؛ "صعوداً إلى الشعر ، صعوداً إلى الوطن" ، مجلة **إضاءة** ، العدد الثانى (١٩٧٧) ، ص ١-٦ ؛ "عشر سنوات من النزف الجميل"، مجلة **إضاءة** ، العدد الثامن عشر (١٩٨٧) ، ص ٥-١١ .

بهاء جاهين ، "الراية السوداء"، من ديوانه **الرقص فى زحمة المرور** (القاهرة: دارالمستقبل ، ١٩٨٦) ، ص ٣١ .

إدوار الخراط ، "تأويل أول" و"تأويل ثانٍ" ، فى **مائيات صغيرة** (القاهرة: دون ناشر ، ١٩٨٦) ، ص ١١-١٥ .

محمد أبو دومة ، "استهلال" ، من ديوانه **السفر فى أنهار الظمأ** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩) ، ص ٥ .

عبد المنعم رمضان ، "عن 'ناريمان' عدلى رزق الله" ، مجلة **إبداع** ، السنة الرابعة ، العدد السادس (يونيو ١٩٨٦) ، ص ١١٨-١٢٢.

أمجد ريان ، "مقاطع إلى الأبيض البديهى" (القاهرة: دون ناشر ، ١٩٨٩) .

حلمى سالم ، "تهيأت لخطوة" ، مجلة **إضاءة** ، العدد الثانى عشر (فبراير ١٩٨٥) ، ص ١٨-١٩ .

فريد أبو سعدة ، "اغتيال" ، من ديوانه **وردة للطواسين** ، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨) ، ص٨٣ .

رفعت سلاّم ، "صباح" ، مجلة **الشعر** (أكتوبر ١٩٨٩) ، ص ٤٦ .

محمد سليمان ، "مدونات العاشق" ، مجلة **إبداع** ، السنة السادسة ، العدد العاشر (اكتوبر ١٩٨٨) ، ص ٣٤-٣٦ .

حسن طلب ، "ديمومة" ، (مخطوط ، دون تاريخ) .

أحمد طه ، "٣١ ديسمبر" ، مجلة **أدب ونقد** ، السنة السابعة ، العدد ٦٠ (أغسطس ١٩٩٠) ، ص ١٠٤-١٠٥ .

جمال القصاص ، "مشاهد ١٩٧٩" ، من ديوانه **خصام الوردة** (القاهرة :كتاب

إضاءة ، ۱۹۸۳) ، ص ٦٦ .

علی قندیل ، "إشراقات" ، مجلة **رواد** (فبراير ١٩٨٥) ، ص ١٨ .

عبد المقصود عبد الكريم ، "جنتلمان" ، (مخطوط ، ۱۹۹۰) .

محمد عفيفي مطر ، "وشم النهر على خرائط الجسد: الوشم الرابع" ، من ديوانه **والنهر يلبس الأقنعة** (بغداد: منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٥) ، ص ٧٩-٨٦ .

وليد منير ، "السندباد والحلم" ، من ديوانه **والنيل أخضر في العيون** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥) ، ص ٣٥ ؛ "مائيات عدلي رزق الله" ، (مخطوط ، دون تاريخ) .

محمود نسيم ، "طير" ، من ديوانه **عرس الرماد** ، (القاهرة : دار الغد ، ۱۹۸۹) ، ص ۱۰-۱۱ .

Hilmy Salim, "She is Ready for a Step", *Idaa* , no. 12 (Feb. 1985), pp. 18-19.

Rif^{c}at Sallam, "Morning", *Al-Shi^{c}r* (October 1989), p. 46.

Farid Abu Si^{c}da, "Assassination", from his collection *Warda lil-tawasin* (Cairo: General Egyptain Book Organization, 1988), p. 83.

Muhammad Sulaiman, "The Lover's Chronicle", *Ibda^c* vol. VI, no. 10 (Oct. 1988), pp. 34-36.

Ahmad Taha, "31 December", *Adab wa-Naqd* , vol. VII , no. 60 (August, 1990), pp. 104-105.

Hasan Tilib, "Perpetuity", (manuscript, n.d.).

Acknowledgments

Alif : Journal of Comparative Poetics acknowledges gratefully the following poets, journals and publishers for their permission to translate and print the poems and manifestos of this section (listed in alphabetical order of the author's last name) :

Muhammad Abu Duma, "Prologue", from his collection *Al-Safar fi anhar al-Zama'* (Cairo : General Egyptian Book Organization, 1979), p. 5.

Muhammad Id Ibrahim, " Events are not Excuses [The Nile Departs] ", *Al-Mawaqif*, nos. 59-60, pp. 175-179.

Manifestos of *Idaa* : " *Illumination* '77 Why ?", *Idaa* , no.1 (1977), pp. 1-4; "Aspiring Towards Poetry: Rising Towards the Homeland", *Idaa* , no. 2 (1977), pp. 1-6; "Ten Years of Beautiful Effusions", *Idaa*, no. 18 (1987), pp. 5-11.

Baha Jahin, "Black Banner", from his collection *Al-Raqs fi zahmat al-murur* (Cairo: Dar al-Mustaqbal, 1986), p. 31.

Abdul Maqsud Abdul Karim, "Gentleman", (manuscript, 1990).

Edwar Al-Kharrat, "First Interpretation" and "Second Interpretation", in *Ma 'iyat saghira* (Cairo: n.p., 1986), pp. 11-15.

Muhammad Afifi Matar, "River Tattoos on Bodily Charts: Fourth Tattoo", from his collection *Wa 'l-nahru yalbasu al-aqni^{c}a* (Baghdad: Manshurat Wizarat al-I^{c}lam, 1975), pp. 79-86.

Walid Munir, "Sindbad and the Dream", from his collection*Wa 'l-Nil akhdaru fi al-^{c}iyun* (Cairo: General Egyptain Book Organization, 1985), p. 35; "The Watercolors of Adly Rizkallah", (manuscript, n.d.).

Mahmud Nasim, "Bird", from his collection *^{c}Urs al-ramad* (Cairo: Dar al-Ghadd, 1989), pp. 10-11.

Ali Qandil, "Illumination", *Ruwad* , (Feb. 1985), p. 18.

Gamal Al-Qassas, "Scenes 1979", from his collection *Khisam al-warda* (Cairo: Idaa Books, 1983), p. 66.

Abdul Mun^{c}im Ramadan, "On Adly Rizkallah's *Nariman* ", *Ibda^c* , vol. IV, no. 6 (June 1986), pp. 118-122.

Amgad Rayan, "Stanzas to the Apparent White", (typescript, 1989).

Translations

POETIC EXPERIMENTATION IN EGYPT SINCE THE SEVENTIES

Experimenting implies a desire to reach out for new frontiers and a resigned acceptance of trials and tribulations in the hope of uncovering untapped energies or revealing unknowns. Experimenting in poetry is searching for alternative modes of writing other than the dominant and institutionalized ones.

Egypt witnessed since the seventies an upsurge in experimental writing which challenged the prescriptions of ossified literary standards and the restrictions of bureaucratic establishments.The output of the experimental poets is substantial and varied, yet it remains essentially unexplored. In an effort to illuminate a significant, controversial and marginalized phenomenon, *Alif* decided to undertake the task of introducing and analyzing the poetics of an ongoing trend whose corpus is neither established nor recognized, but whose impact is widely felt.

Alif brought together poets, translators and critics in the hope of contributing their testimonies, interpretations and analyses of the new poetry. This issue of *Alif* is necessarily an experiment: a fieldwork in current literary events and not an armchair research in library towers on canonized texts.

Alif, a multilingual journal appearing annually in the Spring, presents articles in Arabic, English and occasionally French. The different traditions and languages confront and complement each other in its pages. Each issue includes and welcomes original articles. The next issues will center on the following themes:

Alif 12: Metaphor and Allegory in the Middle Ages.
Alif 13: Human Rights in Literature and the Humanities.
Alif 14: Madness and Civilization .

Contents

English Section

Arabic Section

Every authentic writer is authentically experimental.

-- Silvio Ramat

Every change or progress is always an exception: it is an assault on the familiar and the accepted. Those who undertake this transgressive step are the outcasts or the disowned; they are individuals on the margin of society .... Those transgressors do not express personal and subjective tendencies but collective consciousness.

-- Shukry Ayyad

The Editorial Board of **Alif: Journal of Comparative Poetics** dedicates its eleventh issue "Poetic Experimentation in Egypt Since the Seventies" to the poet

Muhammad Afifi Matar

for his significant contribution to experimental poetry and his dedication to human rights. Muhammad Afifi Matar was born in 1935, earned a B.A. in Philosophy in 1966, and is presently consulting editor for the General Egyptian Book Organization. He has published ten volumes of poetry.

Editor : Ferial J. Ghazoul
Editorial Manager : Maggie H. Awadalla
Assistant : Hala Halim
Editorial Advisors : Gaber Asfour, Barbara Harlow, Malak Hashem, Doris Enright-Clark Shoukri, Hoda Wasfi, Nasr H. Abu Zeid

The following people have participated in the preparation of this issue : Hala Abdel-Khalek, Stephen Alter, Richard Jaquemond, Pauline Kaldas, Ayman Al Kharrat, Edwar Al Kharrat, Jayme Spencer, Peter Theroux, Abbas Al Tonsi.

Printed at : Elias Modern Press, Cairo.
Price per Issue:
- Arab Republic of Egypt: L.E. 2.00
- Other countries (including airmail postage)
  Individuals: $ 15 Institutions: $ 30
  Back issues are available.

Earlier issues of the journal include :
Alif 1: Philosophy and Stylistics
Alif 2: Criticism and the Avant-Garde
Alif 3: The Self and the Other
Alif 4: Intertextuality
Alif 5: The Mystical Dimension in Literature
Alif 6: Poetics of Place
Alif 7: The Third World: Literature and Consciousness
Alif 8: Interpretation and Hermeneutics
Alif 9: The Questions of Time
Alif 10: Marxism and The Critical Discourse

Correspondence, subscriptions and manuscripts should be addressed to :
Alif, The American University in Cairo
Department of English and Comparative Literature,
P.O. Box 2511
Cairo, Arab Republic of Egypt

Journal of Comparative Poetics

No. 11, 1991

alif

POETIC EXPERIMENTATION IN EGYPT SINCE THE SEVENTIES